مسرحنا

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 29 | الاثنين 20 محرم 28 يناير 2008 | 32 صفحــة - جنيه واحد

الشيخ القاسمى: كل مسرحياتى من الواقع

«ذكى فى الوزارة» عرض مسرحى متهافت

ملتقى الإبداع يواجه تابوهات الدين والسياسة والمجتمع



«العودة من السوق» للفنان : سعيد الصدر

إذا كان المسرح «أبو الفنون» من تكون أمها؟

المدنى : المسرح العربى ليس فى أزهى عصوره

بروفة لير الأخيرة تحصل على درعين من تونس

● يبدو للبعض أنه من الممكن أن نفصل بين الرؤيا وفن الكاتب المسرحى بحيث نستخلص من العمل الواحد أو من جماع أعمال الكاتب، فلسفة خاصة أو وجهة نظر منفصلة عن العمل الفنى؛ تدعو إلى قيم معينة أو تهاجمها ولكننا إذا أخذنا بهذا الرأى لألحقنا الكثير من الضرر بالأعمال الفنية الحقيقية.

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د. أحمد نوار

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان – قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائرDA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً– الدول العربية 65 دولاراً– الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً



«ذكى فى الوزارة» بين الخطابية وانهيار المجتمع

صـ 12، 13، 14

د. سيد الإمام يكشف لنا عن مواهب إبداعية فى التمثيل والإخراج والرقص والموسيقى أضاءت مهرجان جامعة القاهرة صـ 11

مهرجان الإبداع المسرحى يناقش مفهوم المقدسات الدينية والاجتماعية والسياسية صـ 4

لوحة الغلاف

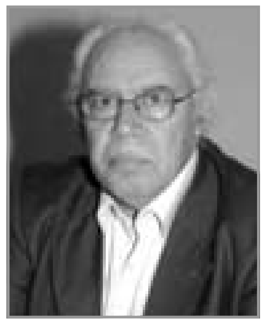
الشوار

حاجتنا إلى الإمساك بهويتنا، يلبيها الموروث الشعبى الأصيل ، الذى حفظ لنا ملامحنا وعاداتنا وتقاليدنا ، من أهواء كثيرة وافدة . فما زال التراث الشعبى يحمل فى طيات عباءته الموشاة بالحواديت والقصص والحكايات والنوادر، كثيرا من الرموز والتعبيرات والأحاجى ، وفى تلقائية مدهشة ومميزة لثقافته غير الملونة ، والتى لا تقبل الزيف ، كما يحفظ الفن الشعبى تراثا زاخرا بأصول الحقائق للروايات التى تتداول وتجرى فى ربوع المحروسة مجرى النيل فى عروق التربة المصرية ، ذات الخصوبة العالية فتكون (زاداً وزواداً) يحيا عليه جماع شرائح المجتمع ، فيحفظ له بقاءه وتماسك بنائه ، فى أجيال متعاقبة ومتوارثة .

واللوحة للفنان المصرى " سعيد الصدر" وهى لموضوع شعبى ، ضرب بجذوره فى أصل الريف المصرى وفى الأحياء الشعبية العريقة فى المدن ، وامتد إلى باقى الصفوة الذين هم من أصل ريفية أو حضرية تمتد جذورهم ، وهو بهذا العمل الإبداعى المميز وفى لحظة مميزة ، قد عبّر الفنان عن حالة البهجة التى تنتاب البسطاء ، حال حصولهم على ما يحتاجونه من وسائل الحياة ، ويقفز الفنان إلى البهجة ، والسعادة من خلال تعبيراته اللونية المبهجة ، وإيقاع ضربات فرشاته السريعة المتلاحقة ، فى غنائية لونية شعبية ، وفى تزاحم الناس فوق (عربة الكارو) وبالرغم من استغناء الفنان عن التفاصيل الدقيقة واستخدامه للأسلوب التأثيرى إلا أن الإطار العام ينم عن سعادة غامرة ودفء عاطفى وألفة، لا تجدها إلا فى السياق الشعبى الصادق ، هذا المشهد الإبداعى تجده عند العودة من السوق خاصة وإذا كان السوق فى البلدة المجاورة ، تراه أيضاً فى الأفراح الشعبية وعند نقل المتاع الذى يؤسس بيتاً جديداً فتكون (الزفة) التى يسبقها نقل (العفش) أو (الشوار) – الأثاث – المنزلى وفيه رموز عديدة تكشف طبيعة الحياة وأدق أسرارها الجديدة ، فتجد صينية القلل الممتلئة بالشربات وماء الورد إلى التسريحة وصندوق الملابس حتى المكحلة، ويتراص المدعوون مع المنقولات بين الزغاريد والطبل والغناء ، وهو مشهد مسرحى يجوب القرى والأحياء الشعبية ومازال إلى الآن يحمل عبق الماضى وأصالته درعاً شامخاً لهوية باقية رغم الصدمات .

صبحى السيد





عز الدين مدنى يطالب المسرحيين بتحرير أنفسهم من الأيديولوجيا

صـ 5، 6، 7



سمير العدل يشرح أسباب وفاة مسرح الفلاحين

صـ 8



أصحاب الثقافة الكونية والجهل بالتراث الشعبى

صـ 22، 23

الممثلون فى عرض «سراب» يحتاجون لمحو أميتهم

صـ 10

مجرد سؤال برىء: إذا كان المسرح «أبو الفنون» فمن تكون أمها؟!

صـ 24

هوامش العدد

من كتاب: المسرح المعاصر
المؤلف: د. سمير سرحان 1973

لوحات العدد

لمجموعة من الفنانين المصريين

فى أعدادنا القادمة

نصوص مسرحية مصرية وعربية — ذكى فى الوزارة مرة أخرى

● المهرجان الكوميدى "الضاحكون قادمون" بدأ فعالياته الأسبوع الماضى بمسرح النقاب بفلسطين.

● الأداء التمثيلى من الأمور التى لا تأخذ حقها من النقد والتحليل عند الكتابة عن أى مسرحية.. ومن واجبنا أن نلتفت قليلاً إلى هؤلاء الذين يحملون المسرحية على أكتافهم ليلة بعد ليلة..

«بيت برنارد ألبا» .. يكتسح جوائز «الفرنسى»

على خشبة مسرح المركز الفرنسى اختتمت مساء السبت الماضى فعاليات الدورة السادسة لمهرجان الشباب المبدع، وحصد العرض المسرحى.. "بيت برنارد ألبا" جوائز أفضل عرض، أفضل إخراج ليسرا الشرقاوى، أفضل ممثلة رانيا خالد، أفضل تأليف موسيقى محمود الشريف.

وفيما حجبت جائزة أفضل ممثل، ذهبت جائزة أفضل راقص لصلاح البروجى عن عرض الجريدة، وعن العمل نفسه حصل ياسر نبيل على جائزة أفضل مصمم رقصات، وذهبت جائزة أفضل راقصة لديانا كالغو عن عرض عطر الحب، وحصل عرض "تقريبًا فاصلة" على ثلاث جوائز هى أفضل كاتب لـ "بريندا سيجون"، وأفضل سينوغرافيا لـ "عمر عادل" وأفضل ممثلة مكرر لـ "كاتى لورا".

أعلن النتائج الفنان توفيق عبد الحميد رئيس لجنة التحكيم لهذا العام، والتى ضمت المخرج خالد جلال، ومصممة الرقصات كريمة منصور، وقامت المسئولة عن المهرجان "لطيفة فهمى" بترجمة النتائج فوريًا إلى الفرنسية، وقد أوصت لجنة التحكيم بترجمة العروض من الفرنسية للعربية وبالعكس، كما أوصت بالاستعانة بمصححين للغة العربية.

ومن جانبه أعلن المخرج خالد جلال عن منحة من مركز الإبداع لرانيا خالد، ريهام سامى، شيماء عبد الحفيظ لدراسة التمثيل، ومنحة فى قسم الإخراج ليسرا الشرقاوى، واستضافة للعرض الفائز "بيت برنارد ألبا" على خشبة مسرح مركز الإبداع، فى حين أعلنت لطيفة فهمى عن سفر الراقص محمد رشدى والمخرجة يسرا الشرقاوى إلى مهرجان أفينون المسرحى 2008.



عرض « برنارد ألبا »

ناجى عبد الله

دورة استثنائية لمهرجان المسرح العربى فى مارس القادم



عصام عبدالله

اللجنة العليا لمهرجان المسرح العربى الذى تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح انتهت من وضع التصور النهائى للدورة السابعة من المهرجان والتى تقام فى الفترة من 6 إلى 16مارس القادم.

الدورة تنطلق تحت شعار "مسرح عربى.. حرية التفكير وجماليات التعبير" وتتضمن فعالياتها إلى جانب المسابقة الرسمية، لقاءات فكرية، وندوات تطبيقية، وتكريماً لرموز المسرح العربى، كما يصدر المهرجان نشرة يومية طوال مدة الدورة.

تشارك فى دورة هذا العام اثنتا عشرة فرقة مسرحية عربية إضافة إلى عشرين عرضًا مصريًا داخل إطار التحكيم، تمثل مختلف تجمعات الهواة فى القاهرة والمحافظات ويتم تخصيص يوم لكل دولة عربية، حيث يلتقى المسرحيون بعد العرض القادم من هذه الدولة مع أحد رموز المسرح فى هذه الدولة لتكريمه، وتقام ندوة للتعريف بتفاصيل الخريطة المسرحية لهذه الدولة.

عصام عبد الله رئيس مجلس إدارة الجمعية وصف هذه الدورة بالاستثنائية لأنها تشهد على هامشها الاجتماع التأسيسى لرابطة مسرح البحر المتوسط، والتى اختارت د. عمرو دوارة مؤسس المهرجان مقرًا لها، وتضم الرابطة ثمانى دول عربية وخمس دول أوروبية.

شادى أبو شادى

أحدب نوتردام فى مهرجان النوادى بدمياط

يستعد المخرج المسرحى أحمد ماهر لعرض مسرحية "أحدب نوتردام" ضمن فعاليات مهرجان نوادى المسرح يوم 31 يناير الحالى.

ماهر سبق له الاشتراك فى مسابقات نوادى المسرح، وحصل على جائزة عن عرض "القداس الأسود".

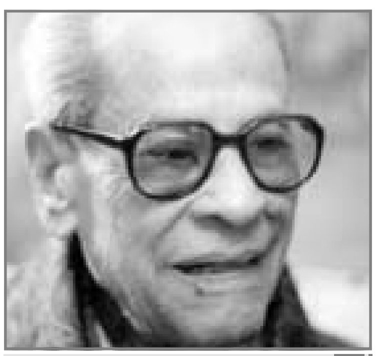
والعرض يتناول فى المقام الأول فكرة الحرية فى مجتمعنا من خلال البعد النفسى والإنسانى لشخصية "أزميرالدا" وعلاقة "الأحدب" بها.

أحدب نوتردام بطولة أحمد مصدق فى دور "الأحدب" وأحمد عبده فى دور "كلود"، هبة مجدى فى دور "أزميرالدا" بالاشتراك مع محمد وفيق وأحمد الدسوقى وهشام حسنى.. تصميم استعراضات محمد صلاح، ديكور صلاح المنزلاوى، سينوغرافيا محمد قطامش، إعداد مسرحى أسامة نور الدين، إعداد موسيقى محمد ظريف.

محمد الحنفى



د. عمرو دواره



نجيب محفوظ

والمهرجان الوطنى للمسرحيات القصيرة يكرم د. عمرو دواره

قررت إدارة المهرجان الوطنى للمسرحيات القصيرة بالمغرب فى دورته هذا العام تكريم د.عمرو دواره ضمن نخبة من كبار المسرحيين العرب وذلك فى دورة المهرجان المنعقدة فى مدينة سلا المغربية فى الفترة من 27 يناير وحتى 2 فبراير د.عمرو دواره يتسلم درع المهرجان وشهادة تقدير على جهوده المستمرة فى سبيل إثراء المسرح العربى، ويشارك فى لجنة التحكيم العربية للمهرجان، إضافة لتقديم عرض "الممثلة التى عشقت نجيب محفوظ" وتشارك فى بطولته انتصار وديكور أحمد حمدى، أشعار فؤاد حجاج، ورؤية سينمائية، شادى أبو شادى، العرض يتداخل فيه الأداء المسرحى والتكنولوجيا الرقمية فيعرض مقتطفات من تلك الأفلام التى تم إنتاجها عن روايات نجيب محفوظ مثل "بداية ونهاية، والقاهرة 30 وزقاق المدق، بالإضافة إلى تقديم لقطات مكبرة من زوايا مختلفة لأدق الإيماءات والإشارات والتعبيرات لبطلة العرض أثناء أدائها لشخصيات محفوظ الدرامية "نفيسة، حميدة، إحسان» العرض من إنتاج فرقة فرسان المسرح».. وهى الفرقة المركزية للجمعية المصرية لهواة المسرح.



د. أحمد نوار

نهر الإبداع

تظل هيئة قصور الثقافة بامتدادها المكانى والثقافى شريكاً للجمهور فى أنشطتها المتعددة، خاصة المسرح، ولا تتوقف هذه الشراكة على الجمهور وحسب، لكنها لا تقوم إلا بعون الفنانين المسرحيين شباباً وشيوخاً، فالهيئة تمتلك هذه الأماكن التى تفتح أبوابها للمهتمين والمحبين، هواة ومحترفين لتحقق بعض أحلام الناس فى «فرجة» تصل الوعى بالجمال، والتنمية بوسائط الفن، من هنا فإن الحركة المسرحية فى الأقاليم بفرقها التى تنتشر بين ربوع مصر منوط بها أن تتعانق مع أحلام وتطلعات الناس عبر تقديم فن يعاين المرحلة التى نعيشها، خاصة مع افتتاح وتطوير عدد كبير من مسارح الهيئة، لذا فإن الهيئة بمقدراتها تعوّل كثيراً على المشاريع المسرحية الجادة التى تكتسب جدتها وجديتها من العناق بين الخبرة والشباب، من هنا فإننى أدعو جميع المسرحيين المهتمين بالشأن الثقافى والمسرحى فى أقاليم مصر لتقديم مشاريعهم التى ستنال متابعة دقيقة وتنفيذاً يليق بأحلام المبدعين وبتعطش الجمهور إلى فن مسرحى حقيقى يراهن على البساطة والعمق فى آن واحد، لذا فإننى آمل أن يطرح المسرحيون أحلامهم، وعلينا أن نقوم بتنفيذ هذه الأحلام من خلال المسرحيين الذين يحملون رسالة مهمة فى التنوير الاجتماعى والجمالى، وكى يستعيد المسرح بريقه ودوره الفاعل الذى نعول عليه كثيراً فى مناقشة قضايانا الآنية الحافلة بالأسئلة.

● كلية اليمامة بالسعودية تستعد لتقديم مسرحية "ديك البحر" للمؤلف راشد الشمرانى وإخراج رجاء القبيسى.

● من خلال الممثل أساسا نرى العمل فى مجموعه ولذلك فعلينا أن نتوقف قليلا لنرى ماذا يفعل هؤلاء الممثلون وما هى وسائلهم فى توصيل المسرحية إلى الجمهور.

بمشاركة أربعة وعشرين دولة

ملتقى الإبداع المسرحى.. فى مواجهة تابوهات الدين والسياسة والمجتمع

يقام فى الفترة من 1إلى 10 فبراير القادم الملتقى الإبداعى السنوى بمكتبة الإسكندرية بمشاركة 24 دولة منها مصر ولبنان والأردن وسوريا وفلسطين والجزائر وتونس، ومن أوربا تشارك إيطاليا وبولندا وهولندا والنمسا والسويد وفنلندا وفرنسا وليتوانيا وكرواتيا وأسبانيا واسكتلندا وسلوفينيا وتركيا.

الملتقى ليس مهرجانًا كما أكد مشرفه د. محمود أبو دومة لكنه ملتقى إبداعى يجمع عنصرى الفنان والمساحة وليس له جوائز ولا مسابقة ويركز على أربعة عناصر أساسية أولها العروض المسرحية بشرط أن تكون منتمية للمسرح المعاصر سواء كانت درامية أو راقصة.

أما العنصر الثانى فهو برنامج تدريبى وتعليمى يضم ورشًا تدريبية لفنان المسرح المحترف وإعداد وتكوين التربية المسرحية فى المدارس وفصلاً دراسيًا دوليًا لطلاب المسرح بمشاركة 20 طالبًا من مختلف دول البحر المتوسط شماله وجنوبه لمدة عشرة أيام.


د. إسماعيل سراج الدين

ويختص العنصر الثالث: بترجمة ونشر النصوص المسرحية وهى لأول مرة ستة كتب بستة نصوص مسرحية مترجمة ويتبنى العنصر الرابع تيمة الحوار حيث تقام يوميًا حلقة مدتها 5 ساعات وتناقش مفاهيم المقدس الدينى والمقدس السياسى والتابوهات الاجتماعية وكيفية إحياء ثقافة التمرد والحوار.

ويقام الملتقى برعاية الدكتور إسماعيل سراج الدين رئيس مجلس أمناء مكتبة الإسكندرية.

زياد يوسف

المسرح مدرسة ..نعم.. ولكن المدرسة تريد المسرح!

مدير إدارة المسرح بالتعليم: تصبح مادة فى المنهج الدراسى.. يا ريت!!

كنت متأكدًا من أن د. يوسف إدريس لم يكن يعنى المسرح التعليمى أو المدرسى عندما كتب متسائلا لماذا عجز علماء التربية عن اختراع وسيلة تجعل العملية التعليمية شيئا محبب للتلاميذ خاصة فى مراحل تعليمهم الأولى؟!

كنت متأكدا، لأننى أكاد أقطع بأن يوسف إدريس يعرف استحالة تحويل كل المناهج إلى مسرحيات.. وإذا كان ذلك ممكنًا فى مواد مدرسية معينة يمكن أن تحتوى على عنصر درامى. فهو مستحيل مع مواد مثل الرياضيات أو الكيمياء مثلا.. والإقدام على مسرحة المناهج، أو تحويل الطلاب إلى متفرجين وممثلين هو إضاعة للوقت والجهد والمال – تماما مثلما يفعل البعض عندما يخرجون برامج تليفزيونية كل فائدتها أنها تعلم الطالب أن حرف الميم هو الحرف الأول فى موزة. ومرسيدس!!

المسرح المدرسى –إذن من – ليس بديلا عن النظام التعليمى ولا يذهب عاقل فى اتجاه تحويل التعليم إلى لعبة مهما كانت ممتعة ومفيدة ولكن المسرح التعليمى – مع ذلك – هو ذلك الذى يجمع بين جماليات العرض المسرحى ومضمون المادة الدراسية.

كيف يتم ذلك فى مدارسنا وماذا نريد من المسرح الدرامى وكيف يتم تقييم أنشطته على مستوى الجمهورية.

تقول الأستاذة سومة عبد الحميد مدير إدارة المسرح بوزارة التربية والتعليم: "إننا نقوم بتشكيل لجان علمية للتحكيم فى النشاط المسرحى المدرسى وتضم هذه اللجان بعض الشخصيات الفاعلة فى مجال المسرح من خارج الوزارة وبعض قيادات الوزارة المشرفين على الأنشطة من ذوى الخبرة، وتضيف مدير إدارة المسرح بأن بعض هذه الشخصيات مؤهلة علميا، أى متخصصة فى المسرح –تقصد المتخرجين فى قسم المسرح المدرسى بكليات التربية النوعية – أما غير المتخصصين فقد اكتسبوا معرفتهم بفن المسرح من خلال خبرتهم الطويلة فى هذا المجال وحتى لا يبقى فن المسرح مجرد نشاط إضافى للعملية التعليمية تساءلنا عن إمكانية عمل منهج دراسى للمسرح شأن المواد الأخرى، وبدت الأستاذة سومة عبد الحميد متحمسة جدًا لهذه الفكرة وقالت: "هذه فكرة مطروحة، منذ سنوات وتنتظر الموافقة عليها وذلك لأهميتها فى تنمية مواهب الطلاب التربوية، وإفادة القائمين على النشاط المسرحى، وحتى يؤخذ هذا النشاط بالجدية المطلوبة".

وعن أهمية انفتاح الوزارة على معاهد الدراما سألتها: هل تتم الاستعانة بأساتذة الدراما فى الكليات والمعاهد المختلفة لتدريب الأخصائيين المسرحيين وتطوير إمكانياتهم أجابت: "ما تقوله الآن برنامج أساسى سنوى نحرص على تنفيذه حيث نستعين بأساتذة الدراما فى المعاهد والكليات المختلفة للمشاركة فى البرامج التدريبية على مستوى الجمهورية بمبنى اتحاد الطلاب بالعجوزة".


سومة عبد الحميد

المديريات المتشددة فى العادات ترفض تمثيل البنات

ولكن لماذا هذه اللامبالاة للنشاط المسرحى سواء من الطلاب أو المعلمين أو الإدارة المدرسية؟

تجيب: "هذه إحدى السلبيات التى نعانى منها، خاصة نظرة بعض أولياء الأمور لهذا النشاط، وهذا يتضح أكثر فى بعض المديريات المتشددة فى العادات والتقاليد حيث يرفضون اشتراك البنات فى هذا النشاط، أما المناطق الساحلية فإنها تهتم بعمل الطلاب فى فترة الصيف، ونحاول معالجة ذلك باستدعاء أولياء الأمور لإقناعهم بهذا بالنشاط وإعطاء بعض الجوائز للطلاب".

ولكن هل تكفى الميزانية المقررة للنشاط المسرحى؟

"أغلب المديريات التعليمية تعانى من قلة الميزانية وهذا يرجع إلى كل وكيل وزارة على حدة!

ولماذا لم تتكرر تجربة الكاتب الكبير أبو العلا السلامونى حين كتب لوزارة التربية والتعليم مسرحية "مدرسة المشاهدين" ولاقت نجاحًا كبيرًا؟

"بالتأكيد ليس لدينا أى مانع فى مشاركة كبار كتاب المسرح، بل نحن نسعى إلى ذلك ونتمنى أن يتقدم كبار كتابنا إلى الوزارة بنصوصهم التى تفيد العملية التعليمية وسوف نقوم بتنفيذها وعرضها".

وهل هناك تعاون بين وزارة التربية والتعليم ووزارة الثقافة؟

"هناك تعاون دائم بين الوزارتين ويتمثل هذا التعاون فى عرض ما تقدمه مسارح وزارة الثقافة داخل المديريات التعليمية.

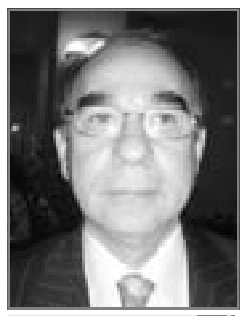
حوار د. محمد السيد إسماعيل

هشام جمعة يتهم شريف عبد اللطيف بتعطيل «حفلة تنكرية»

اتهم المخرج المسرحى هشام جمعة إدارة المسرح القومى بتعطيل مشروع العرض المسرحى "حفلة تنكرية".. ملقيًا بالمسئولية على شريف عبد اللطيف مدير المسرح القومى الذى يحتفظ بالنص فى أدراج مكتبه منذ عامين كاملين. جمعة أعرب عن اندهاشه من تعطيل عمل بضخامة "حفلة تنكرية" الذى رشح له يحيى الفخرانى، محمد رياض، أحمد صيام، ولطفى لبيب.


هشام جمعة

هشام يستعد لتقديم العرض المسرحى "حمام رومانى" بقاعة صلاح عبد الصبور فى مسرح الطليعة، وذلك فى موسم صيف 2008 من بطولة محمد محمود، علاء مرسى، سامى مغاورى.. ويؤجل فى الوقت نفسه بروفات احتفالية "بردة البوصيرى" لقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية وهو عرض دينى شعبى يستخدم هشام فيه وسائل الإبهار المختلفة من ليزر وجرافيك وشاشة سينما خلفية، ويشارك فى بطولته أحمد الكحلاوى ممثلاً وملحنًا، ومعه أحمد ماهر وعدد كبير من النجوم.


شريف عبد اللطيف

مروة سعيد

مركز سعد زغلول رفض «العفريت»

بمركز سعد زغلول الثقافى قدمت فرقة «تفانين» للمسرح الحر أول عروضها المسرحية بالمركز لعام 2008 من خلال أمسية فنية بعنوان «ياللا بينا نحكى» والتى اعتمدت على مجموعة حكايات من مختلف المصادر مثل «كتاب كليلة ودمنة، وحكايات الموروث الشعبى» وتم وضعها داخل رؤية فنية تضافرت فيها الحكايات مع المواقف الحياتية اليومية. «يللا بينا نحكى» رؤية وكتابة وإخراج محمد حسنين، وبطولة رضا زكى، دينا سيد، محمد عبده، إسلام عبد الفتاح، شيماء أحمد.

كشف المخرج محمد حسنين عن اتفاقه مع مركز سعد زغلول على تقديم مسرحية «ويبقى العفريت» من تأليفه وإخراجه منذ عدة أشهر إلا أن الفرقة فوجئت برفض النص والمطالبة بتغييره أو إلغائه وكان لابد من بديل سريع وانتهت الأزمة بتقديم أمسية «ياللا بينا نحكى» بمشاركة 6 ممثلين قدموا سبع لوحات لمدة 35 دقيقة.

فرقة «تفانين» بدأت نشاطها عام 2005 من خلال مجموعة من خريجى كليتى الفنون الجميلة والتربية الفنية وقدمت ما يزيد على 21 مسرحية.

ناجى عبدالله

بمشاركة أحد مصابى بنى سويف وشقيقة إحدى ضحاياه

آخر المطاف على مسرح مؤمن عبده تكريمًا لذكراه


مؤمن عبده

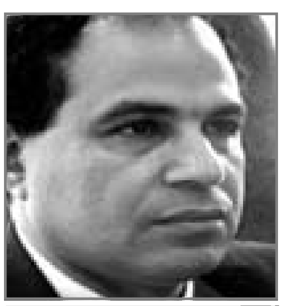
تكريمًا لاسم الراحل.. "مؤمن عبده" تقرر تسمية مسرح برج العرب باسمه، وعلى خشبته يتم تقديم أحد أبرز أعماله "آخر المطاف" التى كتبها وكتب أشعارها، وأخرجها الراحل ياسر ياسين، ويقوم بتنفيذ العرض محمد على محمود أحد أبطال العرض، والذى سبق له العمل فى العرض نفسه مع الراحلين مؤمن وياسر.

يشارك فى التمثيل محمد يسرى، أحد مصابى حادث بنى سويف، وقسمة جمال فى الدور الذى سبق وقدمته شقيقتها سامية التى رحلت فى الحادث نفسه، ومعهم سعيد العمروسى، محمد على، شيرين عبد الحى، ممدوح حنفى، وعمرو المحمدى.

المركز القومى لثقافة الطفل فى مهرجان المسرح الحر بالأردن

قرر د. أحمد مجاهد رئيس المركز القومى لثقافة الطفل تكثيف أنشطة الحديقة الثقافية خلال إجازة نصف العام من خلال العروض الفنية المتنوعة بين خيال الظل ومسرح العرائس والأراجوز وعروض السينما بالإضافة إلى الورش التى ينظمها المركز طوال العام. كما قرر أيضًا اشتراك المركز فى مهرجان ليالى المسرح الحر بالأردن الذى سيبدأ فعالياته فى مايو القادم بمسرحية "لعبة الغولة" تأليف محمد حسن عبد الحافظ، تصميم عرائس وإخراج أيمن حمدون، أداء تمثيلى: محمود يوسف، أشرف رفعت، إسلام محمد، أحمد ماهر وعادل ماهر، إشراف فنى ناصر عبد التواب.

كان المركز قد شارك بنفس العرض ضمن فعاليات مولد الفنون الثانى الذى أقيم فى الفترة من 19 وحتى 24يناير.


د. أحمد مجاهد

عفت بركات

الناقد.. المفكر.. الباحث.. القاص.. والمسرحى عز الدين مدنى:

أنقد وأهاجم كثيرا.. لكننى لا أفقد الأصدقاء

حين تلقاه تندهش من حميمية استقبالة وهو من عرف بأسلوبه التصادمى فى النقد وآرائه التى لا ترحم ولكنه يقول: أنا أهاجم كثيراً" لكنى لا أفقد الصداقة. وحين جلست لأعد هذه الندوة للنشر تمنيت لو اتسعت الصفحات لأروى ما دار فى الجلسة التى سبقت الندوة بمكتب رئيس التحرير يسرى حسان فرأيى أنها لا تقل أهمية عن الندوة، وأن أنقل للقارئ كل ما دار فيها حتى الطرفة والدعابة..

الندوة دامت لأكثر من ساعتين حتى اضطر رئيس التحرير لإنهائها خوفًا على الرجل من إرهاق تلاحق الأسئلة التى انصرف أصحابها وفى جعبتهم الكثير منها حال ضيق الوقت - على اتساعه - دون طرحها إنه الكاتب التونسى الكبير عز الدين المدنى أحد أهم كتاب المسرح العربى والناقد المسرحى والتشكيلى وصاحب الدراسات العديدة فى علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والتحليل النفسى.



على الفنان أن يحرر نفسه من الأيديولوجيا.. إنها تخرب الفن

أول كتاب عربى عن الأدب التجريبى كتبته فى بداية السبعينيات

وأزعم أن أراءه التى طرحها فى الندوة ستثير جدلاً فى الوسط المسرحى فى الوطن العربى مثل مقولته بأن بريخت صار قيداً على مسرحيينا ووصاية على أفكارهم، وأن مثقفينا تنكروا لتراثهم بعد أن نجح الغرب من حملهم على كراهيته، ونقده لأسلوب التدريس فى معاهدنا المسرحية العربية وإغراقهم لعقول الطلاب بالنماذج الغربية وغيرها الكثير والكثير فى الآراء التى حفلت بها الندوة التى قدم لها الزميل يسرى حسان بقوله: ما يهمنا من هذه الندوة ليس الإطلاع على تجربة عز الدين مدنى فنحن نعرفها ولكنه يهمنا نقلها إلى القراء، فنحن هنا فى جلسة محبة مع أحد كبار كتاب المسرح العربى الذى نعرفه جيداً وهو أيضا يعرف المسرح العربى عامة والمصرى بخاصة كناقد ومشاهد وعضو تحكيم لا تخلو قائمة لجنة تحكيم لأى مهرجان عربى من اسمه.. إننى لا أريد أن أرحب به كضيف لأنه فى بلده وهو يعلم ذلك ولكن أود أن أقدم زملائى من الحضور إليه وأقول له أنت بين أصدقائك وأخوتك. ورد عز الدين مدنى قائلا: بل هم أندادى.



المدنى وسط أسرة «مسرحنا»

بدأ عز الدين مدنى الندوة بالحديث عن كتاباته قائلا: "إنها لم تقتصر على المسرح.. كتبت الرواية والقصة ولى عدة روايات ومجموعات قصصية وفى مجال النقد لى 5 كتب فى نقد الفنون التشكيلية وفى الطريق كتاب فى نقد الشعر وفى مجال الدراسات كتبت فى علم الاجتماع والأنثربولوجى. الحقيقة أن حياتى كلها قضيتها فى دراسة ومازالت أدرس ويمكن بتأثير ذلك تجدون بعض نصوص فلسفية أو صعبة.

ترجمت أيضًا كتابا فى السينما وقدمت دراسات فى التحليل النفسى ومنها عن اللغة كمنطوق إنسانى ولماذا ينطقها الإنسان وكيف، ولقد سافرت إلى أوربا كثيرا، خاصة إلى البلدان الاشتراكية ذلك حين كنت محسوبًا على الشيوعيين الماركسيين فكانت وزارة الثقافة التونسية توفدنى لتلك الدول مما منحنى الفرصة للتعرف على هذه الدول وعلى فنانيها.

وفى عصر الحبيب بورقيبة أُعرت سياسيًا إلى المغرب وهناك كتبت مسرحية "الغفران" وقدمها الطيب صديقى بالدار البيضاء.

قدمت أيضا أعمالاً فى فرنسا باللغة العربية وفى قلب فرنسا بقوس النصر والشانزليزيه.

هنا فى مصر قدم لى الصديق سمير العصفورى مسرحية "التربيع والتدوير"، وكنت أهاجمه هجوما عنيفاً رغم ذلك ما زال صديقى وحبيبى وهجومى لم يكن على شخصه بل نقداً لصيغته الإخراجية".

أرجو أن تسامحونى.. صحيح أنا أهاجم كثيرًا ولكنى لا أفقد الصداقة، ويمكن أن أتصادم مع أحد ولكن صدامى دائماً ما أعتبره حوارًا.. فأنا أكره ما يسمى بالإجماع العام.

على أن سمير العصفورى لم يكن وحده من هاجمته،

المسرح العربى ليس فى أزهى أيامه والأسباب كثيرة

الأجانب هم الذين اكتشفوا "ألف ليلة وليلة" للعرب.

أيضا اختلفت مع يسرى الجندى حين جاء بأحد عروضه إلى تونس وكان من إخراج العصفورى أيضا، وكانت ليلة ليلاء فى النقاش معه وسمح لى العصفورى ليلتها.. أن أقول مالا يقال عن العرض.

وحين ذهبت للكويت كأستاذ زائر قدمت هناك مسرحية ووقع نقاش حاد حول كيف نكتب كتابة عربية.

أيضًا كانت هناك محاوراتى مع الراحل على الراعى وكانت محاورات شديدة وكان ينتقدنى كثيرًا.

قدمت كتابا فى بداية السبعينيات عن الأدب التجريبى وكان أول كتاب عربى يصدر حول هذا الموضوع وقابلنى بعدها جابر عصفور فرحًا بالكتاب الذى وجده فى مكتبة الكونجرس تحت تصنيف "النقد والنظرية الأدبية الفكرية والفنية". وكان الكتاب العربى الوحيد بين أقرانه وقال عصفور: نحن العرب لنا أن نشرف بهذا الكتاب.

ولقد كان كتابًا مهمًا جدًا وفى توقيته وكان تجميعًا لمقالات كتبتها فى الستينيات. ذلك بعد أن بدأت رحلتى مع الكتابة عام 57 وكتبت أول ما كتبت فى المسرح.

من متابعتى للمسرح العربى حاليًا والتى أقوم بها وفق ما تسمح الظروف بالتنقل بين الدول العربية أقول إن المسرح العربى ليس فى أزهى أيامه وذلك لعوامل عديدة.

عوامل تأخر المسرح العربى

مسرحنا: وما هى هذه العوامل؟

عز الدين المدنى: "أول أمر أنه فضلا عن اكتفاء المسرحيين العرب بنقل التجارب الغربية فهم أيضًا ليسوا معاصرين فيما ينقلونه، فهم ينقلون ما حدث منذ عدة سنوات.

ثانيًا: قضية بريشت التى سلموا فيها تمامًا وتركوا أنفسهم سجناء منهجه فى الكتابة والإخراج والتمثيل رغم أن الأوربيين الذين قدموه وعرضوا روائع من أعماله توقفوا عن العمل بمنهجه، ولم يكتفوا بذلك بل نجد كاتبًا فرنسيًا مهمًا مثل بيتاز - وهو صديق - يقدم كتابه "مسرح الأفكار" كنقد عنيف جدًا - ولكن دقيق - لبريشت ومنهجه ويطالب بالتخلص من إملاءات مسرحه، حدث ذلك منذ أكثر من 15

• الحركة الصوتية والجسمية ليست الوسائل الوحيدة فى التعبير فهناك أيضا العلاقة التى يقيمها الممثل بينه وبين قطع الديكور مثلا.. أو حتى الملابس وذلك لتجسيد الموقف تجسيدا كاملا.

كيف نتحدث عن تطور المسرح العربى والمناهج بمعاهدنا عتيقة؟!



العرب ليسوا معاصرين.. حتى فيما ينقلونه

عامًا بينما ما زال المسرحيون العرب متمسكين بأهداب بريشت لا يريدون منه فكاكًا وكأنهم لا يعلمون أن المسرح بحث "قالها وهو يضرب المنضدة أمامه براحتيه" دائمًا وأبدًا بحث ما من قاعدة دائمة وأبدية وما من شىء له قداسة، بل إن القاعدة هى أن كل شىء يتحرك ويتغير، الفن دائمًا وأبدًا يتغير".

• ماذا تعنى بالتغيير، أهو التغيير الواعى باللحظة الراهنة والمحيط من حوله أم التغيير كهدف خصوصًا أن من يتبنون هذا الأخير يعانى مشاهدهم من عدم القدرة على الإمساك بشفرات عروضهم والنتيجة إنفصال بين المسرح والشارع؟

شكرًا لهذا السؤال، إننا لا نستطيع أن نلغى شيئًا لنحل آخر مكانه ولا بد أن نؤمن بمبدأ التجاور بين الأعمال، لماذا لا نقدم مسرحا نخبويا يضم العروض التى تتميز ببحث قوى، وإلى جواره مسرح للجماهير الواسعة، ولا أرى أى تناقض فى ذلك لأن التناقض الذى كانت تطرحه الماركسية انتهى ولم يعد موجودًا. فلماذا إذن لا نخصص مسرح الجيب بإمكانياته الواسعة للعروض النخبوية، يحضرها خمسون شخصا من المتخصصين ويتناقشون حول العرض ويقدم فيه ما يصعب تقديمه للعامة مثل حوارات أفلاطون وغيرها.

نعم هناك انفصال حاليًا بين المسرح والشارع ولكن ذلك مرجعه ضعف التربية المسرحية للمسرحيين وتراجع نصوصهم وإخراجهم حيث ترى المخرج متقلصًا داخل الخشبة لا يخرج عنها ولا يفيض نحو الجمهور، لا بد أن تفيض المسرحية نحو الجمهور بكل عناصرها من نص وإكسسوار وإخراج وديكور وإضاءة، لأن هناك جدلية بينى وبين الجمهور، لا بد أن أمسك الجمهور من اللحظات الأولى، أنا حين أحضر عرضا ويعجز مخرجه عن الإمساك بى خلال أول عشر دقائق أنصرف حتى لا يكسر لى رأس..

والإمساك بالجمهور ليس ببريشت، لدينا أساليب أخرى كثيرة بدلاً من بريشت الذى صار فى الحقيقة أشبه بالوصاية على أفكار المسرحيين العرب بينما لديهم الرؤية العربية التى تأخذ الجمهور وتضعه فى الإغراء الذى هو أكثر من الدهشة".

إذن ترى أن لب المشكلة هو قضية البحث؟

"بالطبع، هل سنستمر فى محاكاة الغرب، هم يبتكرون ونحن نطبق، هم لا يهتمون بما نقدم وليسوا فى حاجة إلينا فلماذا لا أدعه يقدم ما يحلو له وأهتم بنفسى".

• ولكنك أدخلتنا فى إشكالية، القاطرة نحو الخصوصية من يقودها الفنان أم المنظر خاصة فى ظل فقر الأبحاث المتعمقة حول جماليات الخاص؟

"ثمة أناس فى الكتابة والإخراج والتمثيل، حاولوا الخروج عن مسيرة الأغنام وأن يبتكروا، قضية الابتكار هامة جدًا، لابد من الابتكار الذى لن يتأتى إلا بالبحث وبجمع علوم وهذا ليس موجودًا، المفروض أن يكون لإيمانى بأى شىء سبب منطقى ولا أكون مجرد مقلد.

أضرب لك مثلا من الشعر الذى خرج من العمودى إلى التفعيلة وحاليًا وصل إلى قصيدة النثر. هذه المراحل ما هى إلا متابعة لما كان موجودًا بأوربا فى زمن فات، لماذا لا يبتكر الشاعر عروضًا غير عروض الخليل التى لم تعد تساير عصرنا الآن، وهناك أشياء فى العربية تكتشف وتساير العصر.

الحقيقة أن المسرح العربى الآن فى حالة رديئة جداً باستثناء هذا العدد المحدود من المبدعين الذين قاموا بالبحث ليس عن بديل ولكن عن اتجاه عربى وليس عروبيًا كأيديولوجية - فيقدمون مادة عربية لأنها حميمية فى نفوسنا أكثر من باقى الأشياء.

نحن نعرف أن التجارب النظرية خارجة من تجارب اجتماعية أو فردية مؤرخة نعرف ذلك فى الفنون التشكيلية والمسرح وغيرها، الكتابة المسرحية مثلا كانت كتابة كنسية ثم تعاقبت بعد ذلك المراحل وصولاً لما هى عليه اليوم، فى النهاية هناك حركة اجتماعية تقبل وترفض وتناقش إلى غير ذلك بينما فى الوطن العربى اكتفينا ببريشت. علينا أن نخرج من ذلك ونحاول الابتكار وألا نأخذ بالحلول السهلة الموجودة بوفرة فى أوربا ولكن ندخل فى الحميمية العربية من حيث هى كلمة أو حركة أو إشارة.

لقد قدمت مسرحية فى تونس اسمها "رأس الغول" قامت لها الدنيا ثم منعت منعًا باتًا. النص عن قصة شعبية صفراء يتداولها الشعبيون هناك مؤداها أن سيدنا على يقتل رأس الغول، غيرت هذه القصة لتوائم الواقع الذى نرى رأس الغول فيه يقتل عليًا كل يوم، ورأس الغول اليوم صار جميلاً وليس قبيحًا كما قال بريشت الظالم دائمًا أجمل وأذكى، ولو تتبعت بريشت لغيرت معادلة واقعى فى العالم العربى، وبدلاً من تتبعه أحاول معايشة قضاياى فنيًا وفكريًا. وحميميًا وعربيًا".

نقد الاستشراق

• فى كتاباتك تدعو لأدب عربى مؤسِس ومؤسَس، بمعنى ألا نقلد الشكل الأوربى وإنما نجد شكلنا. فهل وصلت إلى صيغة عربية أصيلة؟

أنا آخذ من الغرب معادل جماليات وأبتعد عن الاستشراق.. بالمناسبة لقد قدمت نقدًا للاستشراق قبل كتاب إدوارد سعيد، وكان ردًا على كتاب اليهودى الأمريكى جليمار "هوية الإسلام" الذى ظلم فيه الحضارة العربية والإسلامية بقوله: "إن الإسلام لم ينتج ظواهر مأساوية. وللأسف فإن بعض المثقفين العرب والمسلمين أخذوه مأخذ القول الصدق وهذا غير صحيح".

• بداية فى نقد كتاب جليمار؛ إن كان صاحبة ينكر إفراز الإسلام لظواهر مأساوية فعلى أى منهج نقدى أعتمد، نقد المأساة لديه كانت حسب اليونان أم حسب الكلاسيكى فرانسيس أم حسب شكسبير أم حسب اليوم؟

ثانيًا: لقد أنجب الإسلام المأساة فى قوتها وعنفها، أنجب المأساة بصفة عربية والدليل على ذلك كمثال "مأساة الحلاج" التى ترجمت فى عديد من الدول الأوربية وعرضت أيضًا، وعرضها هنا فى مصر محمد أبو الخير. المهم أننى كتبت كل ذلك وأرسلته لهذا الصهيونى ولم يرد.

نعود إلى موضوع الصيغة العربية، أنا آخذ من المقولات العربية والمفاهيم العربية والشعر العربى مثلاً أخذت منه المعارضة.

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

هناك عديد من الشعراء كتبوا على نفس الروىّ ونفس البحر وقلت لنفسى، لماذا لا أقدمه، نأخذ معارضة وأنا أقدم شيئا وأنت تقدم شيئا، وأعمالى الأخيرة التى خرجت للناس كانت كذلك.

هناك كتاب أعجبنى لحازم القرطاجنى هو منهاج البلغاء، عكف مؤلفه على استخلاص المعانى من بحور الشعر، فقد لاحظ مثلاً أن أغلب قصائد المديح كانت على البحر الوافر فسعى خلف ذلك"

• العالم العربى الآن منقسم إلى تيارين: أحدهما فى اتجاه الغرب ينادى بالقطيعة مع التراث والآخر ينادى بالإغراق فيه، فى رأيك كيف الخلاص من هذه الحيرة؟

"الأمر ليس كذلك، مقولة إما التراث وإما القطيعة تستلزم دقة أكثر. إن متابعة ما يقدمه الغرب من جهة مناقشة الأفكار واستيعاب الأشكال أمر محتم. بينما نحن نستخلص من تراثنا مقولات جمالية والأفكار المطروحة فى التراث. كتاب خطط المقريزى مثلاً أوجد شكلاً جديدًا من أشكال التأليف، يمكن أن نأخذه كشكل، وما يهمنى من التراث هو الشكل"

أزمة النقد

• "البعض يرى أن الأزمة كانت أزمة نقد، لأن الإبداع العربى لم تتواز معه نظرية نقدية ومن ثم يمكن أن تعمل تراكما فى هذا الاتجاه؟

"لا أعتقد، فكل من النص والإخراج والتمثيل والنقد مرتبطة ببعضها البعض"

•لكن الحكواتى فى لبنان والمداح فى المغرب مثلاً لم يتواجد أمامها شكل تنظيرى؟

"هناك دراسات لكنها لم تجمع، من هو الحكواتى والمداح إنه أنا أروى ما كنت أراه حين كنت أقف فى صباى أمام حلقات الحواة مثلاً وهذا انعكس فى قصصى ثم أدخلته إلى كتاباتى المسرحية، ويرجع الفضل فى تعميم ذلك فى المسرح العربى إلى الطيب صديقى وهذا شىء معروف.

أعود للسؤال فأؤكد أن هناك نظريات نقدية كتبت وقد اطلعت عليها إلا أنها لم تجمع".

د. عبد العزيز حمودة اجتهد فى إيجاد نظرية نقد عربية لكن أحدًا لم يكمل فى هذا الاتجاه؟

"رحم الله د. عبد العزيز فقد كان عمله رائعًا، ولقد عملت معه فى لجنة التحكيم الدولية بمهرجان القاهرة، وقد حكى لى د. جابر عصفور أن الرجل لاقى عنتًا شديدًا ولومًا عنيفًا بسبب ما كتبه ولقد عانى الرجل من ذلك كثيرًا.

رأيى أن د. حمودة كانت تنقصه الرؤية النقدية المتكاملة، فلقد استعمل أشياء ينكرها فى أعماقه، فكانت مشكلته أن استعمل الشىء ونقيضه، والنقاد الذين فهموا البنيوية جيدًا استطاعوا أن يأخذوا عليه هذا الخطأ".

• معظم دعاوى التأصيل تقول بضم عناصر الفرجة الشعبية للنصوص ولكنك قلت إنه لا يكفى أن نضع خيال الظل والأراجوز داخل النص ليكون ذلك نصًا عربيًا؟

"المشكلة الأساسية هى كيف نحكى، هذا على مستوى الشكل والمضمون أيضًا اللذين هما شىء واحد فى حقيقة الأمر.

هل قارنت بين تشيكوف والرواية العربية "ألف ليلة وليلة" مثلاً، العرب لم يفعلوا ذلك ولكن الروس فعلوا لأنهم شكليون عملوا دراسات عميقة جدًا ورأوا أن هناك اختلافا كبيرا جدًا لم ينتبه إليه العرب من قبل فى تراثهم.

العرب لم يستطيعوا استخلاص أشياء من تراثهم يضعونها فى إبداعاتهم وهى مشكلة فكرية كبيرة، العرب لم يكتشفوا ألف ليلة بينما الأجانب من اكتشفها لهم.

ما أريد قوله إن لديك فى كتابك العربى القديم أشياء يمكن أن تأخذها ولكن بحذر شديد وتستطيع إدخالها فى كتاباتك ولكن للأسف نحن نبتعد عن نماذجنا العربية ونتمسك بالنماذج الغربية والنتيجة أنه بعد كل هذه السنين نفس الشكل ونفس التقليد والمصيبة أنه يدرَّس، والأساتذة فى المعاهد يعتمون على الطلاب فلا يقدمون لهم النماذج الغربية ليفكروا فيها إنما ليقلدوها وذلك بدلاً من أن يوجهوهم إلى التفكير والبحث وحل الكتاب واكتشاف بنيته لإنتاج غربى. إن واقعنا فى المعاهد العليا للمسرح يدفعنا للتساؤل ما هذا الذى يحدث؟ فنتحدث عن تطور المسرح العربى بينما التربية المسرحية فى معاهدنا قديمة وعتيقة، ليس فيها تفكير تماما مثل الزيتونيين القدامى والأزهريون الذين يحفظون النص ولا يفهمونه.

كثير من الكتاب عشقوا الأشكال الغربية وطبقوها بدون وعى نقدى، فبطبيعة الحال صارت أعمالهم كالمترجمة، حتى فى التطبيق لم يكونوا جيدين بل كان تطبيقهم معوجا".

•هناك رأى يقول إن معظم دعاوى التأصيل حدثت نتيجة شعور أصحابها بالنقص أمام الغرب فما رأيك؟

"فيما يتعلق بى لا أشعر بنقص. لقد قلت قبل ذلك فى إحدى الندوات بمدينة المانستير بتونس، أن شكسبير لا يملأ عينى. لا يبهرنى حتى العمى،



الروس درسوا تراثنا أعمق مما درسناه!

• مسرحية "ولاد اللذينه" للكاتب أسامة أنور عكاشة يتم عرضها فى أبو ظبى الأسبوع القادم.

● الممثل هو لحن واحد من مجموعة ألحان كثيرة تتوافق وتتناقض ويكمل بعضها البعض لتكون السيمفونية الكاملة أو المسرحية فى مجموعها.

مازلنا نتمسك ببريشت.. رغم أن الغرب تركه منذ 15عاما!

تأثيره علىّ يدفع للتساؤل وليس للدهشة. التأصيل ليس مركب نقص.

لقد عملتُ مع مسرحى فرنسى ولم أشعر تجاهه بالنقص ولكن التعامل كان جيدًا جدًا وذلك وفقًا للتعاون الفرنسى الذى هو إلى حد ما أرقى من التعاون العربى مع الأسف".

● دعاوى القومية فى الستينيات أدت لاستكشاف هذا التراث من خلال تيارات أيديولوجية مما حول هذا التراث إلى شكل من أشكال الأصولية التى يمكن أن تخرج منها أشياء مخربة مثل الأصولية الدينية. التى تعتبر أن مجابهة الواقع يتم بالرجوع للماضى وهى حالة من الاغتراب عن الواقع؟

"ما هذا الذى أسمع؟، هذا كلام صحفيين!، حيث تحدثتُ عن التراث بصيغة تاريخية لم يكن بها أيديولوجيات كعروبى أو غيره، أنا عربى وهذا أمر مفروغ منه، لكن أيضًا لدى أشياء أخرى موجودة فى الماضى، التراث ليس شيئًا جامدًا مثلما يحلو للبعض أن يفسروه.

إن أثر هذا التفسير – التراث جامدًا – على المثقفين أنه دفعهم لعدم التفكير.. التراث شىء يتحرك وينمو، على أشياء متعددة. جامع الزيتونة والأزهر أليسا تراثًا، البقلاوة أليست من التراث؟ إذن التراث شىء متحرك، استعمال الأزهر فى الحياة اليومية موجود، إذن التراث هو نوع من القيم.

فكرة الاستعمار أن يفصل بينك وبين تراثك، ويدفعك لكراهيته، يقول لك اللغة العربية ماتت مثلما ماتت اللاتينية لماذا لا تلغيها؟ والمشكلة أن النقاد العرب يتبنون هذه الأفكار دون مراجعة أو تمحيص وهذه مشكلة كبيرة. إذن المشكلة فى المثقفين وليست فى التراث.

وللأسف الاستعمار القديم وضع فى رؤوسكم أن ثقافتكم من معاملات يومية والتحية والجلوس والأزهر والزيتونة هذا شىء قديم ميت وجامد، وهذا موجود فى مقالاتهم والكراسات الآسيوية وكتابات المستشرقين المغرضين، يقولونها لك كمن يدس السم فى العسل، يظهر حسن النية بينما دعوتهم شديدة الخبث.

والمثقفون كما قلت أخذوا ذلك دون تفكير. أنا لا أدعو لمقاطعة الغرب ولا أقول إن الغرب عدو. بل أستفيد منه وأفكر فيه، لكن فى نفس الوقت لى شخصيتى وخصائصى وفكرى. لكن العدمية للنفس الموجودة حاليًا وتفضيل الأجنبى وثقافته، ليست الثقافة ثقافة الكتب فقط ولكن الثقافة بصفة أنثروبولوجية، ثقافة المعاملات والعلاقات، ازدراء الفنون الشعبية واعتبارها للبسطاء والشعبيين، كل هذا يمثل إعادة تكوين للثقافة العربية فى أيامنا هذه.

لقد مُنعت وأبنتى من دخول المطعم على إحدى العائمات الفرعونية بدعوى أنه مخصص للأجانب فهل هذا معقول؟"

● فى إحد المؤتمرات بمدريد جرى اتهام العرب بالجمود وأنهم يدورون حول أنفسهم فى المنظومة ولديهم تراث واسع لو كان لدى الغرب لطوره بأسرع منهم؟

"هم يقولون الكثير، ولكن بارك الله فى هذه التعليمات"

● الشق الأساسى فى معادلة الخصوصية هو التعامل مع التراث فى النص لأن التراث يشكل مرجعية للخصوصية، من هنا نتساءل عن أهمية الجانب التفاعلى مع المتلقى؟

– "أذكرك بفكرة قلتها فى بداية الندوة مسرح للنخبة مع مسرح الجماهير الكبيرة التى يمكن أن تقدم لها مسرحية شعبية بمفردات شعبية، هناك أشياء مبسطة جماهيريًا تستطيع أن تأخذ المتفرج لا بد أن يفيض الإخراج والنص على الجمهور لنقدم له شيئا جميلاً ومغريا وألا يسير النص على وتيرة واحدة وألا يكون مملا حتى لا يخون الجماليات وإذا لم يؤثر فيك الإخراج والنص فماذا بقى؟

بالنسبة للسينوغرافيا لدينا تراث من الصور القديمة العربية. منمنمات الفرس والمغول. مقامات الحريرى، كليلة ودمنة وحكاية الثعلب والعنب والتى تبدو فيها الزراعة طاغية على كل شىء وكل هذا له معانية وعلى الطالب ألا يكتفى بما تعلمه فى المعهد بل يبحث عن الإبداع الخلاق. ويبحث داخل تراثه عن علامة "بمعناها السيميائى".

●هناك رأى شائع مؤداه أن النوع المسرحى ليس موجوداً فى التراث العربى ومن ثم فلا مناص من مسايرة أساليب وإتجاهات الغرب ما دمنا لا نملك هذا النوع فى أشكالنا التعبيرية التراثية".. فهل ثمة أشكال جنينية مسرحية فى تراثنا نستلهمها؟

هناك كاتب سورى اسمه على عقلة عرسان وهو بعثى وصديق أيضًا، ألف كتابًا عن القوالب العربية المسرحية، صور فى جزءين.. حقيقة لا وجود للظواهر المسرحية فى التراث المكتوب، إلا أنه موجود فى التراث الشفوى، أعنى بذلك الأراجوز وصندوق الدنيا وكان لهما الاستمرار ولم يحدث أن صعد شخص إلى خشبة المسرح ليمثل، يقال إن ذلك حدث فى الدولة العباسية خصوصًا وقت المعتصم حسبما روى المسعودى فى "مروج الذهب".

إلا أننا اكتشفنا شيئًا فى الفترة الأخيرة، فبيزنطة التى كان تأثيرها كبيرا على الدولة العربية الإسلامية فى العصرين العباسى والحمدانى – ألغت الفلسفة والمسرح ذلك لأن الكنيسة "الأرثوذكسية" لا تقر التمثيل أو المسرح وتنظر لهما باعتبارهما كفرًا، حتى أن المترجمين السريان المسيحيين ترجموا كلمة ممثل للعربية "المنافق"، وهى صفة مذمومة فى القرآن الكريم.

ربما يكون الوصف صحيحًا لغويًا فالممثل شخص يلعب غير شخصيته ولكن وصف منافق أسبغ صفات غير أخلاقية على شخص الممثل ومن ثم فقد سدت هذه الترجمة باب التمثيل العربى ومنعت الناس من دخول هذه المهنة. ولكن هذا لا ينفى الظواهر المسرحية التى كانت موجودة.

لماذا لا نقر بحقيقة أن ما فعله المستشرقون هو زرع الشعور بالنقص داخلنا الذى هو أكثر من الدونية، وهو شعور أكثر منه حقيقة.

رغم أن حضارتى أفضل منه، هو لا يقبلنى إلا إذا كنت على ديمقراطيته هذا فى الحياة السياسية، وموجود ونراه كل يوم، لكنى أملك رأيا آخر ويمكن أن يكون لى ديمقراطية أخرى، لقد كان أحد الزعماء الأفارقة يقول لدينا مجلس القبائل الذى لا نتخذ أى قرار خارجه، ومن ثم فلديك طريق آخر لكنه يحارب طريقك إذا اختلف عن طريقه ليحارب



كيفما شاء لكن هنا دور المثقفين أن يؤكدوا على الاختلاف وليس الاستنساخ والنقل وعلى أن الاختلاف قيمة.

إن فولتير الذى قال: أنا أختلف معك فى الرأى لكنى على استعداد للموت فى سبيل نشر رأيك، كتب مسرحية اسمها "محمد" هاجم فيها النبى الأعظم!".

● تناولت فى بعض أعمالك الثورات التى حدثت فى الوطن العربى لكن دائمًا ما تخيب الثورات فى كتاباتك. فما السبب؟

– "لأنها ثورات خائبة بالفعل، فماذا أفعل لهم؟ أنا هنا لا أتحدث بالمعنى الأيديولوجى ولكن بإحساس عميق جدًا. فحين يقوم شاويش جاهل بثورة فماذا تنتظر منه؟ وهذه كلها أشياء غير معقولة".

● كان عند سعد الله ونوس قناعة أن الكلمة –قد تعنى فعلا – ولكن بعد هزيمة 67 تحديداً بعد أول ليلة عرض لـ "حفلة حزيران" قال: الآن آمنت أن الكلمة لا ترقى لمستوى الفعل؟

– "هذه أفكار ماركسية، الكلمة – تمثل فعلا – ونحو ذلك، إن أسهل المسرحيات هى المسرحيات السياسية وأيسرها وتلق جماهيرية كبيرة ولكن أرفض مسرحيات التنفيس لأن المسرح ليس كذلك.

يمكنك أن تكتب وبمنتهى السهولة نصًا عن غلاء المعيشة والطرقات والبطل الذى لا يجىء، ويمكن أن تعلو قليلا فتتحدث عن القضية الفلسطينية والوحدة وما إلى ذلك وتطرح كل ذلك بشكل مباشر على الخشبة، لكن هذا ليس مسرحًا فلابد أن نمحو القشرة الأيديولوجية من تفكيرنا، هذه القشرة التى عبثت بالتفكير العربى فى يوم من الأيام، سواء ماركسية أو غيرها، وأن يصير الفنان حرا فى تفكيره، وبدون حرية لن يستطيع أن يبدع.

إن التفكير الأيديولوجى فى الفن خيب الفن"!

● "الكاتب فى الوطن العربى يكتب وفى ذهنه المتفرج المفترض فيضطر لتهذيب نص بما يناسب هذا المتفرج ومن ثم يتدخل المتفرج فيما يكتبه الكاتب فلأى مدى يتدخل هذا المتلقى المفترض فى إبداعك؟

– "أنت قلت الحقيقة فيما يتعلق بتدخل المتفرج فى الكتابة ولكنه بالنسبة لى لا أستطيع تحديد مدى تدخله فى عملى، ولكنى أدير الموضوع فى رأسى كالنحلة وأعيد ما أكتبه مرة واثنتين وعشرة، لأن أكبر ناقد لما أكتبه هو أنا وهذا سر تقديمى مسرحية كل ست أو سبع سنوات، ولا أبدأ الكتابة سوى حين تنطلق من مخيلتى الصورة وأرى الشخص الذى سأكتب عنه أمامى".

● مراحل الكتابة لديك تبدأ بالفكرة ثم ماذا؟

– "مراحل الكتابة لدى تبدأ بالصورة، ثم بعد ذلك ماذا؟ لا أعرف ولكن كل همى أن أجد صورة أعيشه وأعيش معها. وقد أترك الكتابة ثم أعود إليها بعد فترة حين أشعر أن ما أكتبه يخرج من أعماقى. ولكن حين أكتب لا أستخدم مفردات تبحث عنها فى القاموس".

● لكن لو كتب المؤلف نصاً كل سبع سنوات فمن أين يعيش؟

– "أنا لا أعيش على دخلى من المسرح ولا أستطيع ذلك، لأن الكتابة المسرحية لدى اكتمال، ودائمًا ما أسعى لتجويد ما أكتبه أكثر وأكثر إلى درجة أن تكون الكلمة فى مكانها ولو حذفت لاختل المعنى، لأن الكلمة هى حجارة تبنى بها، وهذا غير المعنى والموسيقى، والكتابة كالبناء لابد لها من معمار تصنعه بنفسك أو بدون المعمار لا تستطيع أن تكتب، لا بد أن ترتب الكلمات / الحجارة، وألا تلتقط كلامك من الشارع والأمثال الشائعة.. المؤلف لا يفعل ذلك، لا بد أن تستخدم حجارتك أنت لا حجارة الآخرين، وأنت ككاتب لا تستطيع أن تنحت حجارة فقط ولكن لا بد من معايشة كلمتك. غير ذلك تصبح الكتابة إنشاء كقولهم: " خرجت إلى الحديقة وكان الجو صحوًا والدنيا رائعة".

● هل توافق على فكرة تجسيد الصحابة والأولياء على خشبة المسرح؟

– "نعم أوافق، ألم يفعلها الشيعة فى مسرحهم؟، فهل هم أفضل منا، ولدينا كتاب ثروت عكاشة وبه تصوير لسيدنا محمد والكتاب متداول".

● لماذا إذن لم تكتب نصاً عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم؟

– "أنتظر أن تدور فكرته فى رأسى كالنحلة، ألم يكتب توفيق الحكيم حوارات مع الله وعبد الرحمن الشرقاوى "الحسين ثائرًا" و "الحسين شهيدًا" فلماذا لا أكتب نصًا عن النبى الأعظم؟"

●وما رأيك فى المسميات المسرحية الحديثة مثل المسرح الإسلامى والمسرح النسوى... وغيرها؟

أمتعض وجه عز الدين مدنى ولم يرد بشىء ولسان حاله يقول: لا تعليق.

● أخيراً فى ظل التجارب المسرحية الجديدة وثورة الاتصالات، ألا تعد دعوتك للخصوصية فى المسرح العربى نوعاً من الرومانسية؟

– لا مطلقًا.. لقد قدمت تجربة تميزت بتبسيط الأفكار وهى أن أقرأ نصوصًا مسرحية للجماهير، وكانت تجربة ناجحة بنسبة 100 % بل 1000٪ لماذا؟ لأننا قربنا النص للناس، لم نقدمه لهم بصيغة إخراجية بل قراءة فقط، أنا متحمس جدًا للقراءات وأتمنى من الله لو لجأ أحد مخرجينا إلى تبسيط النص، ولندع من سيقول بأن النص به كلام كثير ولم تكن هناك صورة لأن تقريب المسرح والنزول به للناس أجدى من الاستماع للمتقولين، لماذا لا نقدم المسرح كما تقدم قصائد الشعر.

"الهلالية" مثلاً لعبد الرحمن الأبنودى التى تقدم فى رمضان، لماذا لا نعقد حلقة فى رمضان لتبسيط المسرح سواء المصرى أو التونسى أوالشامى.. أنا مستعد للنضال من أجل المسرح وأتمنى لو تتاح لى الفرصة لقراءة نص فى أى دولة عربية وتأتى الناس كى تسمع.

من يعرف شكسبير بخلاف المثقفين، لماذا لا نقرأ لجمهورنا العربى شكسبير وتوفيق الحكيم وباكثير وغيرهم الكثير والكثير.

صديقنا سعيد حجاج لماذا لا يقرأ نصوصه؟ وقلتها له ألف مرة لماذا لا يقرأ فى المسرح؟!".

لماذا لا نقدم مسرحا للنخبة وآخر للجماهير؟!



● المخرج العراقى "مهند هادى" يستعد لاخراج مسرحية جديدة بعنوان "ليش".

العدد 29 | 28 من يناير 2008

● ليس المسرح المعاصر فى أمريكا وأوربا الغربية إلا تعبيرا عن هذه الثورة.. تعبيراً عن الحضارة المعاصرة المعقدة من امتهان للقيم الإنسانية العليا ومن أهمها الحب والحرية.

بطل مدرسة المشاغبين - طبعة المنصورة - يتذكر 45 سنة مسرح؟

سمير العدل: وقعت فى غرام المسرح فتركت تدريس الفيزياء والجيوفيزيك؟

وقع سمير أحمد إبراهيم القهوجى أو سمير العدل فى غرام المسرح منذ تفتح وعيه فى طوافه بالقرى والنجوع مع أبيه أحمد العدل -رائد المسرح التلقائى فى الوجه البحرى -وجد سمير نفسه غارقًا حتى أذنيه فى تفاصيل هذا العالم الساحر.. فبدأت رحلة عمرها 45عاما مع المسرح الإقليمى.. ترك تدريس مادة الفيزياء بالمرحلة الثانوية -فهو خريج قسم الجيوفيزيك بعلوم الإسكندرية. وتفرغ تماما للتمثيل والإخراج.

قدم خلال دراسته الجامعية "هاملت وعطيل وبيت الدمية والطاعون" وغيرها. ممثلا فى أحيان ومخرجًا أحيانًا أخرى، عمل مساعد إخراج مع عدد من كبار المخرجين أمثال عبد الرحيم الزرقانى وكرم مطاوع ونور الدمرداش، وكانت أول بطولة له من إخراج السيد راضى بفرقة المنصورة هى مسرحية "مدرسة المشاغبين".. قبل تقديم "مدرسة المشاغبين" المعروفة، وعايش فترة توهج المسرح التى استمرت حتى بداية الثمانينيات، وعندما ظهرت أذواق جديدة للجمهور هجر التمثيل وحصر نشاطه فى الإخراج خاصة بعد تعيينه بوزارة الثقافة رئيسًا لقسم المسرح فى الدقهلية.

● **هل يمكن لنا أن نتعرف على علامات هذا الطريق..؟**

"أحببت الفن عن طريق أبى أحمد العدل رائد المسرح التلقائى فى وجه بحرى وكنت أصاحبه ضمن جوقته فتفاعلت معها كثيرًا وتعلمت فيها كيفية الارتجال مع الجماهير، وهو ما ساعدنى على تقديم عدد كبير من عروض المسرح المفتوح بعد ذلك..

الخطوة الثانية التى أعتبرها مدرستى الأخرى كانت داخل المسرح الجامعى بالإسكندرية وكان ذلك فى منتصف الستينيات وكان معنا: فؤاد خليل، سمير غانم، محمود عبد العزيز، مدحت مرسى، عايدة حسن إسماعيل.. وطوال ست سنوات قضيتها بجامعة الإسكندرية حيث كنت بجانب دراستى أمينا للجنة الفنية العليا مما أتاح لى استقدام مخرجين كبار أضافوا إلىّ، أمثال كرم مطاوع، نور الدمرداش، حسين جمعة..

والعلامة الثالثة كانت فى انضمامى لقافلة ممثلى ومخرجى الثقافة الجماهيرية فى بداية السبعينيات وقدمت عروضًا مثل: مآذن المحروسة، آه يا ليل يا قمر، سليمان الحلبى، الملك لير، مدرسة المشاغبين.. والكثير من المسرحيات الكوميدية التى كانت منتشرة وتلقى قبولاً كبيرًا فى تلك الفترة".

● **مسرح السبعينيات كيف كانت موضوعاته وما هى أهم ملامح جمهوره فى المنصورة..؟**

- "كانت أعمال فرقة المنصورة المسرحية تتميز بالإقبال الجماهيرى الذى كان يفوق الجمهور الحالى بعشرات المرات، هذا بالإضافة إلى وجود تذاكر للعرض تبدأ من عشرة قروش إلى خمسة وعشرين قرشا وكان مبلغًا كبيرًا فى ذلك الوقت، وكانت هذه العروض تنتجها الثقافة الجماهيرية تارة والمحافظة تارة أخرى، ومن نجوم هذه العروض عبد الرحمن صبح، كمال البابلى، رجائى فتحى، عبد العزيز إبراهيم، النادى أمين، سامية عبد السميع، محاسن عبد الحميد، سعاد أبو الفتوح، فريدة القط، وقدمنا فى عقد السبعينيات بمفرده ما يزيد على ثلاثين عرضًا مسرحيًا بواقع ثلاث مسرحيات فى العام الواحد. وكانت معظم العروض تستمر إلى خمسة أو ستة شهور.. وكانت مسرحيات الكوميديا الاجتماعية والفودفيل هى

طفت بالقرى والنجوع مع رائد المسرح التلقائى أحمد العدل... أبى!

فكرة الشريحة السنوية.. قضت على مسرح الفلاحين!

انتقلت تبعية المسرح القومى من المحافظة لهيئة المسرح فانطفأت شعلته


سمير العدل

المحببة لدى جمهور السبعينيات مثل: "حركة واحدة أضيعك، الراجل اللى لعب بديله، الطيب والشرس والمجنون،... وقدمت كل هذه الأعمال على المسرح القومى بالمنصورة".

● **بنهاية السبعينيات انطفأت شعلته.. هل انتهت هذه الفترة الذهبية..؟**

- ذهب المسرح القومى كمبنى إلى هيئة المسرح بعد أن كان تابعًا للمحافظة فانطفأت شعلة النشاط الفنى بالمنصورة، وبدأت فترة روتينية خاصة بتقديم عرض سنوى على مسرح قصر الثقافة يستمر لمدة أسبوعين حسب نوعية الشريحة والميزانية ثم ينتهى الأمر بعد ذلك ويستثنى من ذلك بعض العروض القليلة كـ "العشرة الطيبة" مثلاً والتى زادت عدد ليالى العرض بها من خمسة عشر يومًا إلى إحدى وعشرين ليلة عرض بالإضافة لأربعة عروض أخرى بالقاهرة.

المسرح المفتوح

● **لك اهتمام خاص بالمسرح المفتوح .. كيف بدأت التجربة وكيف امتدت وإلى ماذا وصلت..؟**

- تاريخيًا بدأ الاهتمام بوجود تجارب المسرح المفتوح فى مصر من خلال رواد هذا المسرح وهم تحديدًا: أحمد المسيرى، أحمد العدل، حمامة العطار.. وهم من جابوا مدن وقرى مصر لتقديم مسرحيات مرتجلة تناقش المشاكل الاجتماعية الراهنة فى ذلك الوقت مثل: الاستعمار، الثأر، تعدد الزوجات، الإقطاع، السخرة، ... كان يكفى - فقط - تحديد الخطوط الرئيسية للموضوع والاتفاق على توزيع الأدوار من خلال صاحب الجوقة، ثم يقدم العرض نفسه بشكل مختلف فى كل ليلة حسب مكان التقديم سواء كان ذلك قرية أو مدينة، ومن داخل هذه التجربة والتى كان والدى أحد أقطابها بدأ اهتمامى بإعادة إحياء المسرح المفتوح، وكان من الطبيعى أن يكون مسرح الفلاحين الذى أسسه سرور نور هو القادر على استيعاب أفكارى وقناعاتى فى هذه المرحلة وذلك بحكم الخبرة والانتشار اللذين يتمتع بهما مسرح الفلاحين".

مسرح الفلاحين

● **تجربة مسرح الفلاحين، لم يعد لها نفس الحضور القديم.. كيف تقيمها. وتفسر غيابها الآنى..؟**

- هى تجربة رائدة بكل المقاييس فى وقتها، فمسرح العلبة الإيطالية غير متوفر فى كل الأماكن التى نود أن يذهب المسرح إليها خاصة مع الاشتراطات الجديدة التى يفرضها الدفاع المدنى على المسارح والتى ظهرت بعد حادثة بنى سويف.. هذه التجربة التى تعد نقطة فارقة فى مسيرة المسرح المصرى من الممكن أن تحل الآن محل كل المسارح المغلقة هذا علاوة على ضمان تواجد أكبر كم ممكن من الجماهير، وغياب الحضور القوى لمسرح الفلاحين الآن يرجع إلى ارتباط هذه التجربة بفكرة "الشريحة السنوية" والتى قلصت عدد عروض مسرح الفلاحين والتى كانت تصل إلى أربعين أو خمسين عرض مسرحى فى العام إلى شريحة واحدة، أى عرض واحد فى السنة يقدم لمدّه عشرة أيام".

● **هل تختلف فكرة مسرح الفلاحين عن تجربة المسرح المفتوح التى أسسها بهائى الميرغنى أو عن تجربة شبرابخوم لأحمد إسماعيل..؟**

- مثل هذه التجارب جميعها تلتقى فى مصب واحد وهو ذهاب المسرح إلى الأماكن المحرومة من مشاهدة فن التمثيل بعد انحسار وزوال الفرق الجوالة وبالتالى كل هذه الأنواع هى إضافة يجب أن تستمر ويجب أن يقدم لها الدعم بشكل مختلف عن الميزانيات الروتينية لمسرح العلبة الإيطالية لأنها تحتاج إلى زيادة عدد العروض للقيام بجولات متعددة فى كل القرى المحرومة وتوفير انتقالات لنقل الممثلين والديكور.

مسرح الجرن

● **وتجربة مسرح الجرن التى ناقشها المخرج أحمد إسماعيل مؤخراً.. كيف تراها وسط هذه التجارب..؟**

- هى بكل المقاييس تجربة مفيدة لنا فنحن من خلالها نكسب رافدًا مسرحيًا جديدًا يؤمن بأهمية الثقافة ودورها داخل المجتمع.

المسرح فى الدقهلية

● **المسرح الآن فى الدقهلية.. كيف تقيمه أو تراه..؟**

- المسرح الآن فى الدقهلية ليس فى أزهى عصوره وهو جزء من منظومة القلق العامة للبحث عن هوية للمسرح، وأهم مخرجى هذا المسرح قديمًا: إبراهيم الدسوقى، محمود حافظ، عبد الله عبد العزيز، ومن جيلى: أحمد عبد الجليل رجائى فتحى ومن الشباب: عادل بركات، على سعد، .. ومن الجيل الأحدث: محمد كمال الشبة، أحمد العموشى.

إحباط بسبب شهرزاد

● **خمسة وأربعون عاما هى مسيرة مشوارك المسرحى.. هل أنت راض عنها..؟**

هذا المشوار تخلله كثير من الهزائم والانتصارات.. لكن الانتصارات هى الأكثر هى التى حققت بسببها اسمى كمخرج فى الثقافة الجماهيرية، ولحظات الانكسار كانت تتمثل فى عدم قدرتى على تحقيق طموحاتى فى بعض المشاريع والتى كان من الممكن أن تكون علامة فنية فى تاريخى المتواضع، وأنا الآن أعانى من الإحباط بسبب عدم قدرتى على تنفيذ أوبريت "شهرزاد" لبيرم التونسى وسيد درويش ليكون ثانيًا أفتخر به بعد عرض "العشرة الطيبة"، ولكن هذا لا أستطيع تحقيقه بسبب عدم توفير الإمكانيات المادية وندرة الأصوات القادرة على تقديم مثل هذا النوع".

مكسب حضور رئيس الهيئة

● **حضرت المؤتمر العلمى الثانى للمسرح بالمنيا فما هى المكتسبات الجديدة التى خرجت بها وتراها مفيدة وهامة للمسرح فى الثقافة الجماهيرية..؟**

- هذه المكتسبات تتمثل فى تواجد د. أحمد نوار فى الندوات والموائد المستديرة بحيث كان يتم تنفيذ المقترحات بقرارات فورية من دون انتظار لتوصيات من الممكن أن تخضع للتنفيذ أولا".

● **هل كان عدم حضور د. أحمد نوار رئيس الهيئة يعنى عدم تنفيذ هذه التوصيات..؟**

- وجوده يعنى التفعيل الفورى لهذه التوصيات بدلاً من انتظار الموافقة عليها بعد ذلك.

● **خلاصة تجربتك.. وهل لديك نصيحة ما تحرص على توصيلها للجيل الجديد..؟**

- الناس كأمواج البحر.. موج يروح.. وموج يجىء، وبالتالى المستقبل للجيل القادم بشرط الاستفادة من تجارب السابقين وخصوصًا من حققوا نجاحات فى هذا المجال أمثال: حافظ أحمد حافظ، رؤوف الأسيوطى، عباس أحمد، إميل جرجس، حمدى طلبة، السيد فجل.. لكننى أعيب على الجيل الجديد من المخرجين العجلة وعدم الاهتمام بالقراءة وخاصة أمهات الكتب المسرحية ونصيحتى لهم تكمن فى القراءة المتأنية للنص، التوزيع للأدوار بلا مجاملات، وعدم طغيان الشكل على المضمون (وهذه خاصية منتشرة) تقلل من قيمة الكلمة رغم أنها السمة الرئيسية للمسرح، والمسرح فى الأصل كلمة..

حوار: إبراهيم الحسينى

● مسرحية "النوبة دوت كوم" للمخرج ناصر عبد المنعم يتم عرضها حاليا بالإسكندرية.



«ذكى فى الوزارة» موضوع متهافت وديكور لافت

ص14



«سراب» عرض يرى المستقبل بنظارة سوداء

ص10

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين
العدد 29 | 28 من يناير 2008

فى مهرجان الملتقى العربى وعلى مسرح «دار الثقافة» فى حمام سوسة:

لير.. بروفة أخيرة

تؤكد الثقة فى المسرح المصرى وتحصل على درعين.. فى المهرجان

فى عرس من الأضواء، وباقات الزهور، وموسيقى الأفراح الشعبية.. أخذت مدينة «حمام سوسة» التونسية، زينتها عند كل شارع فى المدينة الجميلة.. احتفالاً، واحتفاءً، ببدء فعاليات «مهرجان الملتقى المسرحى العربى»، الداعى إلى إقامته فى الفترة من 12/16، إلى 2007/12/23 وزارة الثقافة التونسية، و«جمعية المسرح العربى». وذلك بمناسبتى العيد الخمسين لمدينة «حمام سوسة»، ومرور خمسة وعشرين عاما على تأسيس جمعية المسرح العربى.

شارك فى هذا المهرجان خمس فرق مسرحية، من مصر، وسوريا، والأردن، والجزائر، والعراق.

وفيما يشبه القومية المسرحية العربية.. عاشت وفود الفنانين، والفنيين، سبعة أيام، صباحاً ومساء.. بالرغم من تدنى درجات البرودة إلى درجتين ، فى وهج من دفء العروض المسرحية المتدفقة بالحياة، على خشبة مسرح «دار الثقافة» فى حمام سوسة.. وفيما بعد العروض من الحوارات الساخنة، فى الندوات، والموائد المستديرة، حول قضايا المسرح، وهموم المسرحيين العرب!

افتتح المهرجان، باستعراض احتفالى عبر شوارع المدينة، فى موكب من الزهور، وموسيقى فرق الفنون الشعبية، لمدة ساعتين، فيما بين الثالثة عصرا، والخامسة.. اتجه بعدها الموكب إلى مسرح «دار الثقافة» حيث يبدأ المهرجان فعالياته، بتقديم عرض الافتتاح. وهو عرض حكى لا يعتمد على الحوار، عنوانه «أنين كومبانى»، قدمته الفرقة العراقية، وهى فرقة ممثلوها مزيج من عراقيين، وسويديين!

فى اليوم الثانى للمهرجان.. قدمت «جمعية مسرح الزيتون» مسرحية «وجوه المنفى».

وكان من نصيب «مصر» أن تشارك الجمهور التونسى فرحته بعيد الأضحى المبارك، حيث قدمت عرضها مساء اليوم الأول للعيد.

وفى اليوم الرابع – ثانى أيام العيد – قدمت الأردن مسرحية «ليل المدينة». تلاها فى اليوم الخامس، عرض فرقة «الموجة» الجزائرية، بعنوان «العبد». ثم كان العرض الأخير، لفرقة مديرية المسارح والموسيقى السورية، حيث قدمت مسرحية «اللص الشريف».

أما العروض الصباحية، فقد كانت مخصصة للأطفال، إلى جانب تقديم بعض الورش المسرحية، والموسيقية.

جدير بالذكر.. أن العرض المسرحى المصرى «لير.. بروفة أخيرة» لقى استحسانا وتصفيقا فوق العادة من الجمهور. بمثل ما لفت أنظار المسرحيين فى المهرجان، إلى تلك الرؤية العصرية، التى تناوله بها، مؤلف العرض، ومخرجه سامح مهران.

فبينما «لير» شكسبير تتحدث عن عقوق الأبناء.. فإن «لير» سامح مهران، تتساءل: هل مازالت القضية هى «عقوق الأبناء»؟ أم هى قضية «بوظان» الآباء، فى الزمن الراهن؟!

وفى الحوارات التى أعقبت العرض – على سبيل المثال – أشاد الوفد الجزائرى بالعرض. ففى تعليقه باللغة الأمازيغية، قال المخرج الجزائرى «بوجمعة جيلانى»: إنه شاهد «لير» شكسبير أكثر من عشر مرات، فى العديد من الدول الأوروبية، برؤى مختلفة.. إلا أن ما شاهده فى «لير» المصرية – من حيث المعالجة الدرامية، وخطوط الحركة، وأداء الممثلين – هو أفضل الطروحات لهذا النص الشكسبيرى – بما يحمله أيضا من خصوصية درامية عصرية.

كما أشاد المسرحيون السوريون بالعرض، من حيث إنه يؤكد الثقة فى المسرح المصرى، وريادته فى المنطقة.

أما المسرحيون الأردنيون، والجزائريون.. فقد عبروا عن إشادتهم بالعرض، بتوجيه الدعوة إلى الفريق المصرى، للمشاركة به، فى مهرجاناتهم القادمة.

يبقى أن أشير إلى تلك الحفاوة، وذلك التكريم، الذى لقيه مؤلف العرض ومخرجه، الدكتور سامح مهران، حيث أجمعت الوفود المشاركة فى المهرجان، على ترشيحه، ممثلا عنهم، للقيام بتسليم درع المهرجان، إلى محافظ «حمام سوسة» عبد الوهاب برهومى، فى حفل الختام.

وفى حفل الختام أيضا.. حصلت «لير.. بروفة أخيرة» على درعين:

درع مدينة حمام سوسة، ودرع جمعية المسرح العربى.

لير.. بروفة أخيرة

تأليف وإخراج: د. سامح مهران

تمثيل: انتصار، جلال عثمان، وفاء الحكيم، عبد الرحيم حسن، أحمد الشافعى، ضياء شفيق، خالد النجدى، أميرة عبد الرحمن.

م. مخرج: محمد إسماعيل

إضاءة: نائل إبراهيم

ديكور: حمدى السيد

صوت: إبراهيم الطحاوى

مدير فرقة الشباب التى قدمت العرض: المخرج هشام عطوة



من عرض «لير»

استحسان وتصفيق حاد من التوانسة للعرض

رؤية عصرية لفتت أنظار المسرحيين

إشادة تعيد الثقة للمسرح المصرى

جلال عثمان

• المخرج حسن الوزير يستعد لتقديم عرض مسرحى جديد لفرقة الجيزة القومية.

• أصبح التقدم التكنولوجى حقيقة لا يمكن العيش بدونها.. أما نتائج هذا التقدم وكوارثه فهو ما يحاول المسرح المعاصر أن يصرخ ضده صرخة احتجاج عميقة..

«سراب»

عرض يرى المستقبل بنظارة سوداء







عرض «سراب»

ضمن عروض التصفية قبل الأخيرة لمهرجان الساقية المسرحى فى دورته الخامسة .. عرضت مسرحية (سراب) تأليف الكاتب الإماراتى صالح كرامة ، وإخراج حسن الصواف لفرقة لمسة المسرحية .

والمسرحية تحكى قصة معاناة لأحد الشخوص وهو كريم الذى يرتدى بنطالاً عسكرياً ويعانى من مرارة الهزيمة ويحاول أن يحمل كل من حوله أسباب تلك الهزيمة ويتذكر دائما أمه التى تسيطر عليه وياديها دائما رغم رحيلها ويردد دائما أقوالها : "كن جبلا يا بنى.." ، وهناك أخته سراب التى يسجنها كريم ويحبس حريتها ومبرره فى ذلك أن الناس تملؤهم الخيانة : "أتتذكرين الأعداء يا سراب.. لقد دخلوا المدينة .. دخلوها يا سراب عبر أيادى الأصدقاء.. إنهم يساعدون الأعداء.. يفتحون لهم أبواب المدينة...". ولذلك يجب من وجهة نظره أن يحمى أخته والتى تريد أن تتحرر وتتزوج ولكنه يمنعها حقوقها فى ذلك، وغالبا ما يردد أنه يعيش عمره عكس عقارب الساعة.. وهنا يظهر الجار الذى يُدعى صافى والذى يحب سراب ويريد أن يهرب بها، ولكن الأخ كريم يرفض ذلك ويشك فى صافى ويتهمه وأباه أنهما خانا الوطن، وفتحا للعدو أبواب المدينة ويعلن أن العدو يتلذذ بهزائمنا، وعندما يصر على رفضه يلجأ صافى إلى خطة وهى أن يُسكر الأخ حتى يسقط ويأخذ سراب ويهرب بها ويتمكن من ذلك بالفعل إلا أن كريم الذى يفيق يخرج وراءهما ويتمكن من اللحاق بهما ويضرب صافى ويعود بسراب ثانية إلى الدار.. تتوسل سراب إليه على صوت الأجراس ويحن قلبه حين يتخيل نفسه وهو يحمل مولودا لأخته فيرى فى القادم الأمل من جديد ويترك أخته لتذهب مع من تحب ويحررها من سجنها معه لتبدأ حلمها فى مكان آخر مع صافى ، ليعود ثانية إلى زجاجة الخمر ويبتسم لنفسه ويخلع سترته العسكرية ويلقى بها على الشبكة التى تقبع من خلفه ممثلة القيود التى تحوطه ليتحرر من أسره السابق وتنتهى المسرحية على أغنية "منتصب القامة أمشى وعلى كتفى نعشى"..

النص مكتوب باللغة العربية الفصحى وهى فخ لمن لا يجيدها ويمتلك ناصيتها، فقد باعدت بيننا وبين التفاعل الكامل مع المسرحية تلك الأخطاء اللغوية الفادحة التى وقع فيها الممثلون والتى تدل على عدم تمكنهم من اللغة العربية وعدم درايتهم بما يجب أن يفتح أو يضم ولذا كان يجب عليهم الاستعانة بأحد مصححى اللغة قبل أن يتصدوا لعمل مكتوب باللغة العربية الفصحى ، وهو ما أثر بالطبع على أداء الممثلين واندماجهم داخل أدوارهم وكذلك أثر على توصيل ذلك كله للمتلقى برغم أن النص مكتوب بلغة جميلة ويحمل دلالاته الخاصة ويمثل المؤلف مع غيره المحاولات الجادة لصنع كتابة عربية متميزة سواء داخل الإمارات أو على مستوى الوطن العربى بشكل عام ..

أما على مستوى الديكور فقد قام المخرج بعمل شبكة كبيرة خلف ممثليه طوال العرض وهى تمثل الحاجز النفسى الوهمى الذى لا تستطيع الشخوص أن تعبره أو تتجاوزه طوال الأحداث إلا أن كريم قد كسر هذا الحاجز المكانى فجأة وهو يخرج بسرعة للبحث عن أخته سراب، وعلى يسار المسرح وضعت منضدة صغيرة حولها كرسيان صغيران وكرسى آخر على يمين المسرح ورابع فى المنتصف أمام الشبكة العنكبوتية مباشرة .. وعلى هذا المنظر الواحد والبسيط تدور الأحداث والتى حاول المخرج حسن الصواف - وهو نفسه الممثل الذى لعب دور «كريم» - أن يستغل فراغاته لصنع حالة الاحتباس والسجن الكبير الذى يرمز إليه عبر الأحداث وقد عبر المخرج فى بساطة عن وجهة نظر الكاتب دون البحث عن وجهات نظر مغايرة أو طرح وجهة نظر خاصة .. فقد قدم المسرحية كما هى فى بساطة وساعده الممثلون فى تقديم أطروحة النص بما لديهم من حماسة شديدة رغم محدودية الإمكانات .. ولكنهم لم يؤثروا كثيرا فى الجمهور حيث إنه غاب أصلا عن متابعة المهرجان فيما عدا بعض الأفراد والذين يعدون على أصابع اليد وهم من أهالى الممثلين ولذا فكلما زاد عدد الممثلين فى المسرحية زاد الجمهور ، ولذلك فى مسرحيتنا هذه كان الجمهور قليلاً جداً فالممثلون ثلاثة فقط !! وهذه الملاحظة يجب أن ننوه إليها وننبه القائمين على المهرجان داخل ساقية الصاوى .. فالنوايا الحسنة لا تصنع المجد وحدها، وإنما يجب أن يتبعها الفعل الصادق ولن يتأتى ذلك فى ظل تعنت المسئولين على أن يكون حضور مهرجان كهذا بالتذاكر (خمسة جنيهات للفرد) ، فالجمهور العادى - بعيدا عن أهالى الممثلين - لن يحضر عرضا لمجموعة من الهواة بلا ديكورات مميزة وبإمكانات ضعيفة فى كل مقومات وعناصر المسرحية، لن يحضر عرضا كهذا فى حين أنه يستطيع أن يضاعف المبلغ ويحضر عرضا لنجوم المسرح والتليفزيون على بعد خطوات من مسرح الساقية كحفلات الموسيقى وعروض الفرق الأخرى ما بين هواة ومحترفين .. فالمسرح يا سادتى لا يقل أهمية عن باقى أنواع الفنون وذلك كما تعرفون جيدا وكما كتب محمد عبد المنعم الصاوى على البامفلت الخاص بعروض المهرجان المسرحى لهذا العام .. " ما الدنيا إلا مسرح كبير قالها يوسف وهبى واستخدمها الكثيرون لبدء الحديث عن أهمية المسرح فى حياة البشر ، وأعود اليوم إلى هذه العبارة مبايعا ليوسف وهبى ومن آمن مثله بأهمية المسرح .. هذا الفن الذى ما ارتقى فى زمن إلا وارتقت معه كل الفنون وما خبا إلا وتراجعت قيمة الفن فى حياة الناس " .

أرجو تفعيل هذه الكلمات فلا تصبح بعدها مجرد كلمات جوفاء .. بل اصنعوا مهرجانا حقيقيا له دعايته الخاصة وجمهوره بالتالى ، وكذا له لجنة حقيقية وليست مجرد أسماء مكتوبة على غلاف ورقى ولا نرى منهم أحدا طوال العروض .. فقد اكتفت لجان المشاهدة كما سمعنا بمشاهدة العروض وتقييمها عن طريق شرائط الفيديو !! المسرح هو المسرح يا سادة لا نستطيع أن نحكم عليه إلا عن طريق الجلوس فى الصالة أمامنا الممثلون الذين لا تكتمل حالتهم المسرحية وتفاعلهم إلا بوجود الجمهور كأحد أهم عناصر العرض المسرحى وضلع أساسى في العملية المسرحية... وساعتها فقط تستطيعون أن تجنوا الكثير من وراء مهرجان كهذا .. مخرجين .. ممثلين .. كتاب وغيرهم ممن قد يتألقون ويبدعون فى مهرجان كهذا .

اللغة العربية كارثة والممثلون فى حاجة إلى محو الأمية

النوايا الحسنة ليست كافية لصنع شىء جيد

خالد حسونة

• المخرج محمد دسوقى يقوم حاليا بوضع اللمسات النهائية لعرضه المسرحى الجديد "الليل لما خلى" لمسرح الطليعة.

● يخطئ من يتصور أن المسرح السياسى هو مجرد مسرح الفكرة ومسرح المضمون الثورى.. إنما هو أخطر من ذلك كثيرا.. إنه مسرح توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية فى غياب فرصة الفكر الحر فى التعبير عن نفسه بالمقالة والكلمة، وفى غياب حماية القانون لأصحاب الفكر الحر..


من عرض «اعقل يا دكتور»

مواهب فى الطريق من جامعة القاهرة..

طالما ترددت عبارة «إن مصر ولاّدة»، بما يعنى أنها مليئة بالطاقات والمواهب المتميزة فى عديد من المجالات العلمية والفنية والقيادة السياسية، ولا تنقطع عن إنجابها وضخها فى الواقع المتغير بأجياله المتعاقبة، إلا أنها طالما التبست فى الوقت نفسه بضرب من الرياء العام ونزعة استهلاك مريبة، لا تكاد تخفى شيئاً من التعقيم المتعمد والتجفيف لمنابع النبوغ والقدرات المؤهلة لتناوب الرايات وتجديد البنيات وتخصيب الوجود، لحساب عناصر استمرأت البقاد ومصادرة المستقبل ولو بتجميد الحياة وإصابة الواقع بترهل الأداء وضمور الذاكرة التاريخية، فلا يبقى غيرها فى دائرة الأضواء إلى أن ترحل بالموت أو المصائب الضمنية فى دعوة اليائسين، لكن «مصر ولاّدة» تكتسب مصداقيتها بالاقتراب من شبابها وأنشطتهم ودوائر وجودهم وتلمس المجالات التى لا تنفد من عطائهم، واكتشاف ما منحهم الله من مواهب وملكات مضيئة، لا ينقصها إلا التدريب والصقل الذى يفتح أمامها آفاق النمو والتطور.

وفى مهرجان جامعة القاهرة الذى أقيم فى الفترة من 11/29 إلى 2007/12/10، للمسرحية القصيرة، كما فى مهرجانات مماثلة للجامعات الأخرى، تكشفت مواهب وطاقات فنية فى التمثيل والإخراج وتصميم المناظر والثياب المسرحية، بل وفى الرقص وعزف الموسيقى واختيار قطوعاتها، وبين أبناء كليات قد لا ينتظر أحد منهم - بحكم طبيعة الدراسة فيها - أن تموج نفوسهم بمثل هذه الطاقات الإبداعية، التى تسعى لتأكيد وجودها وتحقيقه، برغم ما يحبطها غالباً من إمكانيات غير مواتية، ومناخ ضاغط وإدارات غير متعاونة إلا فى سد الخانات الفارغة فى الأوراق، والأبواب المفتوحة دون أن يرتجف لها جفن!!.

ومما لفت انتباه لجنة التحكيم فى مهرجان جامعة القاهرة - وكنت أحد أعضائها مع الزميلين «أيمن الشيوى» و«إسلام النجدى» - تقدم خمس فتيات بين خمسة عشر مخرجا، تصدين لقيادة زملائهن وزميلاتهن وتوجيه وجودهم فى فراغ المسرح الذى حاولن السيطرة عليه بأدواتهن، وهن «أنغام إبراهيم» من كلية «طب بيطرى» و«إيناس صلاح» من كلية «العلاج الطبيعى» و«إيمان الهرميل» من كلية «الإعلام» و«رانيا عاطف» من كلية «الزراعة» وأخيراً «سمر إبراهيم» من «طب بشرى»، وقد قدمن عروضا متميزة وإن يكن بدرجات متفاوتة من النجاح بطبيعة الحال، لا سيما وأنهن جميعا يخضن التجربة لأول مرة، ويكشفن أنفسهن وحدود القدرات التى ينطوين عليها.

وبرزت بينهن «إيمان» بعرض «الجنس الثالث» الذى استند إلى نص يوسف إدريس الشهير بالعنوان نفسه، بعد أن حذفت منه الكثير، لتركز فى النهاية على «ثيمة» الحب وتنمية الوعى به، لا الانشغال بوصفه المقدمة لكل فعل جليل وإنجاز عبقرى فى حياة البشرية، واستطاعت من ناحية أخرى أن تقدم عرضا يتسم بالنعومة والبساطة فى غير تفلسف أو تعقيد، معتمدة على خياراتها الموسيقية التى تنم عن حس دقيق بالنغمة والإيقاع والعلاقة الوثيقة بينها وبين النغمات الانفعالية السائدة فى المشهد الدرامى، فضلا عن حلها الموفق لمشهدى ميدان العتبة بالتنويعات البشرية المتداخلة فى تكوين نابض بالحيوية ومشهد لقاء «آدم» بالأشجار الدالة فى العالم الفانتازى، وذلك بتحويل الثياب إلى تقنية ثرية وبسيطة ودالة - فى الوقت نفسه - بوحدات الأغصان على الممثلين والمكان معا، ولكن بدا استخدام الكمبيوتر فى إسقاط النقلات الفيلمية المصورة داخل العالم نفسه، تقنية نشاز فى النسيج الكلى. وإذا كانت «إيمان» فى حاجة لمزيد من التعمق فى دوافع الحركة وعلاقتها بالمساحة الكلية تركيزا وامتدادا وتفعيلا للخصوصية، فإن «أنغام إبراهيم» فى «الجلاد» الذى اعتمدت فيه على نص «أندريس لسارغا»، مضت على الدرب نفسه، ولم تستطع مع «أحمد طه» أن تحل مشكلة الأماكن المتداخلة مع «الزنزانة» بما يمنحها الخصوصية من ناحية، ويؤكد استرجاعها من الذاكرة من ناحية أخرى، إلا أنها قدمت عرضا لا يخلو من حيوية، برغم ما ينطوى عليه من أجواء قاتمة سيطرت عليها الزنزانة بتفصيلاتها المقززة وغير الآدمية. وتعود نغمة الحب بوصفها شرط اكتمال الوجود الإنسانى، لتهيمن على عرض «دعوة للحب» الذى قدمته «إيناس» بالاعتماد على نص «على سالم» المعنون بـ«الناس اللى فى السما الثامنة»، بعد الحذف والتركيز، وإن يكن فى حيوية هزلية لا تبعد كثيراً عن مثيلاتها فى حفلات السمر الطلابية، تميز فيها «محمد العيسوى» بأدائه الكاريكاتورى المتماسك لدور الإمبراطور، بينما بقى المنظر خلفية ثابتة ومنفصلة عن جدلية الصورة المسرحية، لا تتغير بتغير المكان المفترض للحدث. وتبدو على مستوى آخر «سمر» مؤلفة ومخرجة عرض «دقات الساعة»، وقد خضعت لضرب من التداعيات النفسية الممزقة والمحاصرة بين قوسى الموت والزمن، تتخذ طابعاً سرياليا عنيفاً، وتمتح من عبارات الوجودية الرنانة، غير أنها تفتقر للشكل الفنى الذى يمنحها منطقها الخاص والواضح، ورغم أنها شديدة الإحساس بجماليات الصورة غير الواقعية والقادرة فى الوقت نفسه على التحول والتنوع، إلا أنها انطوت على تفصيلات ملقاة فى الخط الأفقى تستحيل على الرؤية لغير الصفوف الأمامية مثل رقعة الشطرنج قضبان القطار، مما كان يفرض تشتيتا بصرياً.

والواقع أن مشكلات صياغة المكان المسرحى خاص إذا استدعى التغيير، تعددت وتنوعت فى مختلف عروض المهرجان، وبلغت حد الارتباك - على سبيل المثال - فى عرض «شتا» الذى قدمته كلية الحقوق، و«حدوتة» الذى قدمته كلية الاقتصاد وزاده تهافتا من ناحية ثانية الاختصار المخل الذى جرى على نص «الكلاب الأيرلندى»، وأيضاً عرض «المطر» الذى قدمته كلية «دار العلوم»، وإن برقت بطبيعة الحال موهبة هنا وأخرى هناك.


من عرض «المصلبون أكثر الأثر»

عبارة « مصر ولادة » تكتسب مصداقيتها بالاقتراب من أولادها

ولكن العروض الجيدة لم تنج من مشكلات المكان أيضا، فعرض «المصلوبون» الذى قدمته كلية «الآداب» وإن كشف عن «محمود جمال» بصفته مؤلفاً واعدا، إلا أن صورته المسرحية أفسدها المخرج «حسام الصياد» ومصمم الديكور «محمد أبو الحسن»، لأنهما لم يتنبها إلى كتلة صليب كبير بشكل دائم فى وسط مقدمة الفراغ المسرحى، مما أعاق زوايا الرؤية وحجب عديدا من المشاهد التى كانت خلفه رغم أهميتها وإشارتها لتغير المكان، وقد تميز العرض بعديد من مواهب التمثيل التى تتسم بالصدق والحضور القوى مثل «محمد المحمدى» و«مارتينا عادل» و«إنجى جلال». ومشكلة تغير الأماكن وتداخلها من الماضى المستعاد بالروى من الذاكرة، فى مستوى الحاضر «حفل مولد ندية»، بدت جوهرية أيضا فى عرض «طاقة شوف» الذى أخرجه «أحمد رأفت» لكلية الآثار، وإن نبض بحيوية أداء «شروق الأسيوطى» و«ياسمين سمير» والمجذوب «محمد محى» الذى أعد الموسيقى باختيارات موحية، مثله فى ذلك مثل «أحمد المليجى» فى اختياراته الموسيقية لعرض «الرحيل» الذى قدمته كلية «التخطيط العمرانى». ولم يخل عرض «مغامرة رأس المملوك جابر» الذى قدمته كلية التجارة وفاز بجائزة أفضل عرض، من خلل فى نسب وحدات المنظر، ولا سيما فى منظر السوق، الذى بدت فيه أبواب المحال المرسومة بالغة الانخفاض بالقياس إلى العنصر البشرى الذى يتحرك فيه، ومع ذلك فإنه يكشف عن «أحمد محارب» بوصفه مخرجا واعدا وافر الخيال فى إيجاد الحلول التقنية لمشكلات الفضاء الدرامى بين يديه، كما فى حل رحلة جابر، فى تعبير حركى يجنح إلى الاستعراض الخاطف المكثف فى مساحات مختلفة من جوانب وعمق وصدر المسرح، بينما تميز من الفريق تامر نبيل فى دور «الوزير» وأحمد الشاذلى فى دور «جابر» وحسن محمد فى دور «عبد اللطيف» وأحمد بهاء فى دور «منصور».

ولم تخل كلية الهندسة من مواهب فنية، فإلى جانب التمثيل ذى الجهد لـ «إيهاب ناصر» و«أحمد سعيد» تجلت موهبة الرقص وتصميم الاستعراضات، فى «شرين حجازى» و«عزت إسماعيل»، سواء فى عرض «اعقل يا دكتور» الذى قدماه باسم كليتهما، أو فى عروض أخرى مثل «الجنس الثالث»، فكانا مع «خالد كمال» الذى يصمم الإضاءة، كالعملة الدولية التى تجتاز الحدود وتتعايش مع مختلف القوميات.

إن هذا النشاط الفنى رغم أهميته فى تحقيق الموهبة لذاتها، وتوجيه طاقات الشباب لما يفيد وعيها ككل، من المؤسف أن يعلقه المشرفون فى بعض الكليات على الجوائز فيضنون عليه بالإنفاق والتشجيع، ولكن يكمن وراءه الجهد الوافر والدءوب لـ «خالد البكرى» مدير النشاط المسرحى فى رعاية الشباب، فى رعاية كاملة من «د. نبيل خليل» منسق النشاط الفنى على مستوى الجامعة.

د. سيد الإمام

● المخرج إبراهيم الشيخ يستعد لتقديم مسرحية "الأخوة كرامازوف" لفرقة جمعية أنصار التمثيل.

• برز دور المسرح السياسى من خلال تجسيد رمزى أحيانا وصريح أحيانا أخرى للآلام الرهيبة التى يعانيها مجتمع ما فى مرحلة تاريخية معينة.

ذكى فى الوزارة

فى لمحة تاريخية رأيته فى المسرح القومى، تأملته من بعيد، هذه الملامح ليست غريبة عنى، اقتربت منه، لم أكد أصدق نفسى! إنه فعلا « هكّا» صديقى الريفى ! كعادته دائما نافرًا، غضبان أسفا! اقتربت منَه بحرارة اللقاء الذى بَعُد سنوات سبع، تجاوز حرارة اللقاء وسألنى فى خشونة: "شفت ذكى فى الوزارة؟" فرددت عليه: نعم.. ذكى – والله أعلم – فى الوزارة، وقلت له: إنه رائع، مدهش، ممتاز، ودون أن يسألنى انبريت مدفوعا بحبى للمسرحية شارحا له ما رأيت، لقد تناول العرض موضوعا جديرا بالالتفات إليه، إنه يأخذنا لحالة بين الخيال والواقع من خلال شخصية الدكتور ذكى الذى يكتب مقالا ثوريا فى جريدة تدعى "الحق" ويظن أنه بهذه المقالة إمّا سيدخل معترك التاريخ، أو سيتم اعتقاله، ويتوافق زمن هذه المقالة مع وقت تغيير وزارى يسمع به فى الأخبار، فيذهب به خياله أن سعادة معالى رئيس الوزراء –بذات نفسه –يتصل به ليكون أحد أهم شخصيات التشكيل الوزارى الجديد.

وبالفعل يستعد الدكتور ذكى لمقابلة معاليه "وفى لفتة ديكورية شفافة" يعيش الوهم فى واقعه، ويلتقى بالواقع فى خياله، ليبرز لنا سلبيات ما تعيشه تلك الوزارة.

وفى النهاية وفى لفتة درامية مقنعة يكتشف هو ويكشف له طبيبه وزوجته، أن هذه الوزارة كانت فى خياله وحسب، فيفيق ذكى ويتعجب من أن هذا كله كان خيالا!! لكنه يحمد الله لأنه لم يكن مقصرا مع زوجته فى الواقع!! كما كان مقصرا فى خياله!! متعكم الله بالصحة والعافية! وتظل استقالة ذكى الخيالية فى جيبه أخرجها متى شاء لمن يشاء، على اعتباره واحدا من الذين يدافعون عن الحق، لأن التاريخ سوف يحاسبه إن لم يكن كذلك.

وكل هذا تم بطريقة درامية متصاعدة لا يوجد فيها أى ملل، تدل على تراكم خبرة مؤلفنا الكبير لينين الرملى.

هب صديقى فى وجهى قائلا: كذاب! كيف وأنا سمعتك بأم أذنى تقول: ليه بس يا أستاذ هذه الخطابية فى نص تقوم فكرته على الخيال؟

كذاب يا صديقى

لم يلتفت لما قلت، وأردف قائلا: بأمارة الُجمل اللى كتبتها فى ظهر الورقة وزعلتك من الأستاذ لينين: "أنا بأعلم فى بهايم –المواطن كل إنسان مصرى يعيش فى هذه البلد –الشعب طور الله فى برسيمه – إحنا فى زمن انهيار كل حاجة، التعليم، الصحة، الزراعة "وشددوا على بلاش وزارة الثقافة" –الكبت يولد الانفجار –خمسين سنة عكس الاتجاه –ديون بالمليارات" وعندما يريد أحد شخصيات العرض أن يوقف هذا التضخم الخطابى بدعوى أن القفة ذات الأذنين يحملها اثنان، يكمل الأستاذ بنفس الخطابية "المسئول هو المسئول –المتعلمين بيبيعوا نفسهم للسلطة" ده حتى يا راجل إنت اتكبست لما دقق وبالغ أوى فى حتة "الالتهاب الكبدى الوبائى" وقلت يا أستاذ لينين هو احنا جايين نشوف مسرح ولا تسمم بدنا!

توجهت لصديقى بكل ما أمتلك من طاقة: إذا شئت أن تقول شيئا فعليك أن تمتلك الشجاعة للدفاع عما تقول! ولا تلقى على بأفكارك السوداوية، فلقد رأيت العرض ما هو إلا تآلفا دراميا مكثفا لحالة الانهيار التى تنخر فى مجتمعنا وخاصة مشهد السيد رئيس الوزراء –فى خيال ذكى طبعا –وهو لا يعرف رشح أى شخص لأى منصب! وعندما تصاعد الأستاذ لينين الرملى بدراميته جعل من حالة "الإمساك" التى أصابت ذكى من قبل، ورئيس الوزراء الآن، أن كليهما فى حالة عُسر، وأن مثالية ذكى المفرطة لن تنجز شيئا، كما أن تفريط معالى رئيس الوزراء لا ينجز شيئا كذلك، وصوّب هدفا دراميا لا يجاريه فيه غيره من الكتاب ذوى الخبرة النادرة، عندما جعل رئيس الوزراء يحمل قضيته على محمل غاية فى الجد، فى حين أن الوضع لا يتحمل كل هذه الحماسة! عندما تعلق الأمر بمباراة كرة قدم، فأخذته الحميّة قائلا: "لنعمل من أجل صالح الوطن –والمسألة مسألة سيادة" وذلك الاستثمار الفريد لاستخدام قطعة الشيكولاتة، التى ظلت رابطا حيويا كبديل قولى يُتفّه كل من يحاول الجدية.

تنكر يا صديقى براعة الأستاذ فى جملته على لسان ذكى وهو يتقدم لمنصب الوزير؟! "سيدى رئيس الوزراء لن نتقدم إلا بالقضاء على الجهل" أو خفة ظله حين وصف مقال ذكى بأنه "سخن" والسبب فى ذلك أنهم " لفين فيه طعمية بالشطة" فكان مردودها إيجابيا على الجمهور لوصول الرسالة دون ميكروفون لكل الحضور.

– طب طظ فيك إنت والقانون!

– هذا لا يليق يا صديقى



حسين فهمى ولقاء سويدان فى عرض «ذكى فى الوزارة»

تآلف درامى مكثف لحالة الانهيار المجتمعى

الرملى أطاح بالنبرة الخطابية ليحقق المتعة

– أنا قصدى الجملة اللى اتقالت على خشبة المسرح فى سياقها الدرامى، لكن العجيب أن الأستاذ لم يصبر! فصنع لنا "مفاجأة" درامية عندما جعل الفلاح البسيط، طور الله فى برسيمه، على اعتباره واحدًا من الشعب، ماسح أحذية الوزراء كما أوضح لنا، الذى لا يحمل رصيدا غير "آه إن شاء الله –وربنا يحسن ختامنا جميعا" بأن يأتى هذا الفلاح الفصيح الأبكم فى مجلس رئاسة الوزراء ليسألوه عن رأيه فى السياسة.. أمريكا وإسرائيل.. القومية العربية.. السلام.. الحرب!

وعندما تصر الحكومة على صناعة شىء لهذا المواطن، يقول فى لهجة تعمق سذاجته "شوية حنان" ليطيح بتلك النبرة الخطابية التى لا تفوت على كاتب كبير مثل لينين الرملى.

حتى إن اتفقت معك يا صديقى فى هذه الجزئية، فلقد أطاح الكاتب لينين الرملى بتلك النبرة الخطابية التى تدعيها عليه، فأذاب المشهد بطرفة "توتو" المدلل الذى يتفانى الوزراء لإرضائه! فيزيح من على كواهلنا شيئا من هذه المقولات الجامدة!! التى تصر على إلصاقها بالأستاذ، والتى ألحقها بلقطة أخرى أكثر روعة عندما جعل السادة الوزراء كورالا مجيدا ينشدون الكلمات الباهرة العامرة! "ما تقولش إيه إدتنا مصر؟! قول هاندى إيه لمصر!" طبعا إذا كان عندك ما تعطيه.

وفيما أظن أن هذا المشهد خاصة كان ممتعا، فائق الإمتاع فى تحريك المسرح، حيث تخلى مخرجنا الأصيل، وأحد العلامات البارزة فى الإخراج عن طريقة "اتنين اربعة اتنين، أو طريقة أربعة تلاتة واحد" والكلام لصديقى والله يا أستاذ وليس لى!

وينتهى بنا الفصل الأول بستارته التى تدل حقا على أصالة الرؤية

• مسرحية "حقك علينا" للمؤلف حسام عبد الله والمخرج عصام الفولى يتم عرضها ببنى سويف الأسبوع القادم.

● قد يكون خيال الفنان العظيم فى بعض الأحيان أقدر من منهج العالم التجريبى على فهم النفس البشرية المعقدة المركبة المليئة بالمواضيع المتعارضة والتناقضات الحادة والصراعات الضخمة.. والفن العظيم هو الذى يغوص إلى أعماق هذه النفس بكل ما فيها من صراعات وتناقضات.

وشفافية طرح الرسالة الدرامية المقصودة من مبدع كالأستاذ عصام السيد –والكلام هنا لى –ويتوافق مع هذه الرؤية ويعضدها الديكور، الذى كان بطلا من أبطال هذا العرض. الذى يدخل الفصل الثانى وقد ظلت الإضاءة تؤكد على عمق الرؤية، ومهارة التنفيذ، حيث يتحول مكتب ذكى بالفعل لمكان يمارس فيه "سلطانه" الوزارى، مع الاعتذار لحساسية المصطلح فى الوقت الراهن!

ويلتقى ذكى بالوزراء فى خياله، وفى هذا المشهد يبرز دور الإضاءة تماما فتعطى امتدادا للخيال، وإن كان كلام آخر: أن هذه كانت لحظة مناسبة لصناعة الخلط على الجمهور، وكان رائعا لو أعطينا مساحة انتقاء واستغناء عن بانوهات يمين ويسار المسرح التى تعرقل الخيال أحيانا كثيرة، والتى حتى لم تستثمر دراميا ولا إخراجيا، فلم نر لها دورا. فى حين كان يمكن استخدامها كمقدمة جيدة لحالة الإفاقة التى صارحوه بها فى نهاية المسرحية.

فى رأيى أن المؤلف اعتمد على تكنيك درامى متوقع وممهد له بطريقة متأنية ليعلن ذكى التخلى عن مبادئه فيكرر المقولات السابقة لرئيس الوزراء "خد لك شيكولاتة –كتر خيرك –الله يحفظك" وينسجم مع الحالة الأسرية حتى أنه يشترى سيارة بمائتى ألف جنيه لابنه الذى تحولت وجهته دون مبرر درامى.

ويتخلى عن الخطابية فنرى اللمحة الجيدة التى ربط فيها بين رئيس الوزراء والشعب والوزير الحالم، وبين خادم الدكتور ذكى "عم سليمان" حين خلع البدلة الميرى وقرر ترك خدمته وخدماته بسبب حال الكرة! ومن هذا الخيط ينسج لينين حالة أخرى فيدخل مشكلة البنت والولد ليحاولا معا صياغة نهائية لاستقرارهما، وتقريبا للمرة الأولى أو الوحيدة التى لا تساهم الإضاءة فى تكاملية صياغة المشهد، فى حين تبقى الموسيقى على ودها مع النص وتعميق حالاته المتباينة فيما عدا مشهد الافتتاحية الذى خلط فيه المسمع الموسيقى بين الطفولية وبين فانتازيا "نشرة الأخبار".

صفعنى صديقى من حالة الهيام بالدراما ليقول لى: وعاجبك يعنى الأستاذ لما "تخّن" المشهد وحوله من دراما ذات نسج فريد "على حد قولك" وهدمه بكلامه عن الشعارات فأخرجنى من حالتى وهو يقول "شرعية الحكومة الوحيدة فى الخطب والشعارات" وعاجبك لما قام بتحويل مفاجئ عندما أدخل ذكى مكتبه فى الوزارة بالروب علشان يقول لنا يلا فضوها ليلة كل واحد عرف مصيره وفى ثانية يصدق ذكى ويزيح عن نفسه كل هذه الخيالات الذاتية ليعيش الواقع بمجرد إخباره بأنه كان مجنونا! وأن الوزارة محض خيال!

طب واحد زى الأستاذ لينين يعمل كده؟ وواحد زى عصام بيه السيد يوافقه على كده؟ ومش هتكلم عن الأستاذ حسين علشان عارف إنك بتحبه شويتين!

وتقول له منى ابنته السكرتيرة إن هذا كان خيالا، ويطمئن ذكى لهذا الخيال فقد أسعده ما قالته زوجته له "إنت مش مقصر يا ذكى".

ويعود المشهد ليخلط الواقع بالحلم فنسمع نشرة الأخبار تعلن عن تشكيل وزارى جديد، والذى يثبت فيه الفنان سامى مغاورى مرة بعد أخرى حضوره ليقول للدكتور أنا مش عايز دكتور أنا عايز حكيم، ويخرج ذكى ليقرر أنه سيهاجر، فيحاول الجميع تنحيته عن هذه الفكرة لتكون الجمل التى تكاد تكون إحدى مفاتيح النص لعم سليمان الخادم "ربنا يحسن ختامنا جميعاً".

فاجأنى صديقى طب بمناسبة ختامنا جميعا، الختام نقلنا مباشرة على فيلم "الرصاصة لا تزال فى جيبى"، بمقولة ذكى الدائمة "الاستقالة لا تزال فى جيبى".

ولا مؤاخذة يا أستاذ حسين فخرجت على سبيل الأداء واللغة وكأنه الأوركسترا الذى يردد مقطوعة النهاية ليصفق له السميعة، عيب يا صديقى إلا الأستاذ، فلقد كان درة مصر الفنان حسين فهمى طوال العرض صاحب حضور طاغ وسجل منذ اللحظات الأولى للعرض بعمق ووعى المساحة النفسية، والحالة الفكرية المضطربة والمتباينة للدكتور ذكى، دون أن نشعر بأى هفوات أدائية، فأضافت بساطة الأداء دراميا للشخصية إذ فوّت الفنان حسين فهمى على المقولات الطنانة التى تتناثر بين ثنايا النص، أن تكبّله وتخرجه عن الخطوط الرئيسية لشخصية الدكتور ذكى حتى فى مرحلة الكشف التى تعرف فيها ذكى على حقيقة واقعه، والتى جاءت دون تمهيد درامى كان لنعومة أداء الفنان حسين فهمى الدور الأعظم فى قبول هذه المداهمة.. لنهاية مقحمة نسبيا –على حد تعبير صديقى– نفس الأمر يكاد ينطبق على الأداء الرصين والفَكه فى ذات الوقت على "التاريخ" عمر الحريرى، الذى غزل شخصيَة رئيس الوزراء ليرسم حالة الاطمئنان التى يركن إليها عاليه فى كل ممارسته السلبية تجاه مهامه الوزارية، وما يقدم فى الوزارات من انتقادات، وتتجلى هذه التلقائية فى جملته للدكتور ذكى بشأن ناقدى وزاراته "يا سيدى تلاقيه واحد عاوز حاجة، أو له حد قريبه عايز يعّينه فى الوزارة".

والحق أن صديقى بدا ودودا هذه اللحظة على عكس المألوف لديه، قائلا لى بهدوء: ولكن يظل الإيقاع الحركى وانسجامه مع الشخصية، وبقاؤه فى منطقة محايدة جغرافيا على المسرح له أثره الإيجابى على تفاعلنا مع شخصية رئيس الوزراء، والحال نفسه لبقية الوزراء.



حسين فهمى صاحب حضور طاغ ووعى عميق



عرض يستحق الإشادة إخراجاً ونجوماً وموسيقى وإضاءة

وإن كان صديقى أسر لى القول أن بعض مشاهد مجلس الوزراء كانت باهتة على مستوى ثبات التصاعد الدرامى و "تون" الأداء ، وركود الحركة والإضاءة، وأكمل مسرا لى أيضا: ثم إن هذه البانوهات التى ظلت عالقة طوال العرض، ما كان لها أهمية درامية فى كل وقت. باغته دراميا: فإن آمنت أنت يا عم صلاح أنها تؤكد على حالة الخيال ومزجه بالواقع، بين مكتب ذكى فى الوزارة ومكتبه فى منزله، فإنها تؤكد فى المقابل أنها ظلت عاقدة على خيال الجمهور، وتحجيمه ورفضه حال التعايش مع الفكرة المطروحة، إذ تُحدث هذه النواقص قائلة: انتبه الحكاية كلها نكشة خيال!

لكن يا صديقى ربما إمكانيات الأقراص الدوّارة لا تسمح بما هو فوق ذلك! وقد رأينا أن الديكور اعتبر قطعة إبداعية وفيه من الابتكار والجدّة، بل والطرافة أحيانا، ما جعله يساهم فى تنشيط الإخراج وتكثيف مقولة النص.

إذا كان كذلك يا سيد صلاح فمن الأولى أن يساهم الديكور فى تنشيط الحالة الخيالية للمتلقى، ومساعدته فى صناعة المعايشة! خاصة وأنه قام بطرح حلول موازية، فجعلنا نرى شخصيات ذكى الخيالية وهى خلف جدران مكتب ذكى، فى مزج فريد بين تطويع الديكور للإضاءة وتطويعهما معا للرؤية الإخراجية المبدعة على حد قولك! ولولا هذه الابتكارية فى الديكور، ربما بدت حالة الإثارة على هذا المستوى الممتع بصريا، المعمق فكريا.

– أنت يا صديقى تقول ذلك؟!

– شوف يا أبو صلاح: لن نتقدم.. إلا عندما نصير أولياء لكلمة "الحق" تحركنا مع أو ضد!

– أى "حق" يا صديقى؟ "إنت بتفوّل علىَّ" يكفينى أن أقول للفنان المبدع عصام السيد إن عرضه على المسرح القومى دل على رسوخه فى الإخراج المسرحى، غير أن صديقى دائما – سامحه الله – يخرج علينا بأشياء أكثر الظن أنها ملفقة! فحدثنا قائلا: إن المرايا التى كانت موجودة فى جوانب ووسط المسرح كان من الممكن أن تؤدى إلى "شو مسرحى عالمى" خاصة فى حالة مزجه مع فكر الإضاءة المتميز.

وعقب قائلا: إن المخرج قد زنق –على حد قوله –الدكتور فى أقصى مقدمه يسار المسرح، وأن شخصية وزير الصحة كانت تقليدية مريضة بالرغم من أن هذه التيمة كان يمكن استخدامها أو استثمارها كوميديا، لكنها جعلت من وعكتها الدرامية ثقلا على المتلقى.

داهمته بقولى: وعم سليمان عندما كان ينظر من باب البيت لمكتب الوزير ذكى الخيالى ألم تكن من أروع وأدل المشاهد دراميا؟

قال: صدقت.

وأن الأمر ازداد سخرية وإرضاء لحالة الخيال عندما ذهب عم سليمان ليشترى الخضار من باب الوزارة ليؤكد مرضية الحالة، وأن الأستاذ هنا يحسن امتزاج الدراما والرؤية الإخراجية واستثمار جدة الديكور فى فكرة كشف الآخر فتراه من خارج المسرح، لكن متداخلاً تماما فى صناعة الأحداث ويتم هذه الذروة أداء شخصيتى تحسين وخولى فتكون ذروة رائعة تجسد حالة الاختلاط بين الواقع والخيال، وإن كان هذان البانوهان "إن جاز تثنية بانوه وأعلم أنه ليس فى الإنجليزى مثنى، واللهم أخرجنا من بين أقلامهم سالمين لا إلى الرؤساء ولا إلى السلاطين" هما اللذان كانا يقرعان خيال المتفرج دائما ليقولا له: أليس ظاهرا أمامك أنه مجنون وأنها لعبة، والكلام لصديقى، فهنا حالة الإبهام كانت مطلوبة لأكون رأيا عن العرض.

وتدخل علينا الراقصة "سوسو" لتنبئنا باسم مسرحيتها الجديدة "اهرش لى يا وله" وما أبدعها سوسو، فالأداء متناغم مع شخصيتها وساعدت بنيتها الجسدية على تجسيم الحالة وتضخيمها بما يناسب الغرض الدرامى، وطرح أزمة الفكر وانهيار طاقة الرجال بسبب الفكر أعاذنا الله منه، وجعلنا من السايحين فى عتبات الآنسة الملتزمة سوسو!!

لولا ما قاله لى صديقى بأن لون الفستان كان نفس لون الديكور، أو تماهى فيه على الأقل فاطفأ قليلا هذا البروز المعبر عن المعنى.. ممكن تغيريه يا سوسو؟! والحال نفسه تكرر مع الأستاذ حسين حيث الروب كان نفس لون الديكور، لكننى قلت لصديقى: اتفقت معك فى هذا، ولكننى رددت قول الشاعر "إنك شمس والملوك كواكب، إذا بدت لم يبد منهن كوكب". وقل بهاء ونضارة الفنان حسين فهمى وحضوره المفرط يطغى على كل ما سواه.

بس الواد صديقى يا أستاذ حسين بيستأذن حضرتك تعيد النظر فى مشهد النهاية أو على الأقل فى طريقة أدائه! هذا إذا وافق هواك، فإذا لم يرق لك فليشرب صديقى من المحيط!!

ويظل عرض "ذكى فى الوزارة" جديراً بالتقدير إذ إن أعمدة هذا العرض جميعها تأليفا وإخراجا ونجوما وزيا وموسيقى وإضاءة وديكوراً.. تستحق الإشادة.

وإذا كان صديقى أخطأ فى شىء فأنا أتمنى عليكم أن تسامحوه، وتستحضروا معى كلمة السيد المسيح "من كان منكم بلا خطيئة فليرمه بحجر!!"

لكن "المزغود" صديقى بيقول: ماكنش فيه حتة غنوة أو استعراض يفك الليلة شوية علشان يجيب العيال يتفرجوا.. وربنا يحسن ختامنا جميعا!

صلاح الحلبى

• هناك اتجاه جديد وغريب يسيطر على المسرح الجاد فى الغرب هذه الأيام.. وهو التقليل إلى أبعد حد من دور الكلمة أو النص الأدبى.. والتضخيم من دور التأثيرات المسرحية المختلفة من حركة وإيقاع وموسيقى وإشارات فى توصيل معنى المسرحية أو فى خلق الحدث المسرحى.

ذكى فى الوزارة

موضوع متهافت وديكور لافت



حسين فهمى وعمر الحريرى فى عرض « ذكى فى الوزارة»

ليس هناك جديد؛ فموضوع مسرحية (ذكى فى الوزارة) لم يناقش شيئاً واحداً بشكل حقيقى وإنما مر على مجموعة التيمات المحيطة بالحدث الدرامى مروراً فانتازياً لا يختلف كثيرا عن تصور رجل الشارع عن المسئولين والوزراء ووضع الكل فى سلة واحدة تحوطها الرشاوى والاختلاسات، ومصلحة الوطن والمواطنين ليس لها وجود، وعليه فمجموعة الوزراء ليس لهم وجود حقيقى إلا فى الجانب الانتهازى للمنصب يحوطهم بعض المرتزقة والمرتشين الذين يعملون لتخريب الأوضاع ليس إلا وحتى الاجتماع الوحيد الذى أقامه رئيس الوزراء لمناقشة مشروع ذكى العجيب والخاص بمستقبل شباب مصر تم تقديمه بالطريقة التى تتفق مع المنطق الكاريكاتيرى الذى يسخر من هؤلاء الذين يلعبون بمصالح الوطن فالوزراء قبل الاجتماع يلعبون الطاولة ويتغامزون فيما بينهم عن أحدث الفضائح المصورة وحتى رئيس الوزراء لا يهتم إلا بميعاده الهام مع توفيق بك حفيده الصغير والذى يمثل أهم شىء فى حياته وعلى ذكى العجيب أن يضرب رأسه فى الحائط أو أن يوافق على الدخول فى ذلك النظام ليكون أحد أضلاعه الفاعلة .

وعلى المتلقى أن يطمئن تماماً فسوف يخرج من المسرحية وهو محمل بكل الامتنان لمجموعة العمل التى عبرت عن أحلامه وعرت له الحقيقة وكشفت هؤلاء المرتشين الذين يلعبون بمصالح الوطن، ويالها من فضيحة فالمؤلف كان قاسياً لدرجة كبيرة فلم يترك شيئاً إلا وأخرج قلبه أمام المتلقى فالوزراء مجموعة من الجهلة الذين لا تهمهم إلا مصالحهم الشخصية ولا تعنيهم مصالح الوطن وحتى مساعدوهم فضحوا بالقدر الكافى فهم يتخطفون المناصب والامتيازات وطرق التحايل وإذا جرؤ أى وزير جديد مثل ذكى أن يخل بهذا النظام فسوف يتم التعامل معه فوراً بالطريقة المتفق عليها قبلاً فالاتهامات جاهزة وخروجه من الوزراة حتمى ولكن لابد من إتمام الطرق اللائقة والتى تحافظ على الجميع وتفضح هذا الغريب وحده وسوف يُلفظ إن آجلا أم عاجلاً؟!

ولا يفوت على المؤلف تمرير موضوعه دون أن تمسه الرقابة بسوء فالتيمة فانتازية بسيطة وليست لها علاقة بالأوضاع الحقيقية للبلد، إنما هى فقط مجموعة هواجس وأحلام ارتبطت بهذا الذكى العجيب والذى كان قد كتب مقالاً رهيباً فى جريدة معارضة يمكن لك أن تجدها عند بائع الفول والطعمية فنّد فيها الأوضاع الداخلية للبلد وأظهر فشل هذه الوزراة الذريع فى التعامل مع القضايا الأساسية بل وطالب باستقالة المجموعة كاملة حتى تعطى الفرصة لأصحاب الرؤى والحلول الحقيقية قبل أن تنهار البلد، وياله من مسكين ذلك الذكى العجيب والذى لا يجد المصاريف الكافية للمعيشة ولا يستطيع أن يُدخل ابنته الجامعة الأمريكية وحينما يأتيه طلب رئيس الوزراء للقاء فإنه يرفض ويعود فيوافق ولكنه يشترط أن يكون رئيس الوزراء والذى كان يشغل نفس المنصب فى الحكومة السابقة قد قرأ مقاله الشهير ومقتنع بحتمية التجديد وأهميته، ولما كان لينين الرملى موهوباً فى نسج المواقف الكوميدية السريعة بما يوحى بتعليقه العام على الأوضاع الداخلية فإنه فى هذا العرض يلعب على نفس الطريقة ويقدم رئيس الوزراء فى صورة كاريكاتيرية لا يذكر بالضبط وعده أى الأشخاص بأى الوزارات وهو أمر يفضح جهل الرجل بل وجهل النظام بأهمية وضع الرجل المناسب فى المكان المناسب وحتى ذكى العجيب يقع فى هذا الشرك الكوميدى فكل كلمات الرجل يفسرها على طريقته فى اختيار الوزارة المناسبة، وحينما يخرج ذكى العجيب دون أن يعرف الوزارة التى تم ترشيحه لها يدخل وزير جديد ويعرض على رئيس الوزراء مقالة ذكى الفاضحة.

وفى تصورى أن المؤلف لينين الرملى قد فوت فرصة هامة على نفسه حينما لجأ للتقديم التقليدى للقضايا ولم يعتن بتقديم موضوع واحد حقيقى يشتبك به مع الأحداث الراهنة مادام يلعب مع الحدث لعبة بسيطة سيدها شخص فقد السيطرة على عقله ووجدانه لأنه لم يدخل الوزارة، فقد بدت مجموعة القضايا التى مررها المؤلف تحت العباءة التقليدية فى بنائه واهية ليس فيها من جديد وليس فيها من حقيقى، بل إنه فى محاولته لمشابهة الواقع فى بعض المواقف وحينما تناول مشاكل أعضاء مجلس الشعب كان تلغرافيا وغير عميق وكأن الموضوع لا أهمية له.

لينين الرملى يتراجع بالقياس إلى أعماله السابقة

لم يقدم غير ما يعرفه رجل الشارع

إلا أن لينين الرملى فى هذه المرة كان معتنيا كل الاعتناء بسرعة الإيقاع فالمشهد يمكن له أن يكون دقيقة واحدة ويحقق الهدف من وجوده وانتقالات ذكى بين الوزارة والمنزل وحتى المشاهد الداخلية فى المنزل أو السكرتارية بالوزارة تم الاتكاء على سرعة إيقاعها فالموضوع طويل ولا يجب أن يكون مملاً حتى لا يفقد أهميته عند المتلقى.

وقد فعَّل عصام السيد هذه الميزة فى الحدث بالاتفاق مع مهندس الديكور حازم شبل وحتى يخرج الموضوع فى صورة بديعة تحاكى المناظر الأساسية للوزارة وفيلا ذكى وفى نفس الوقت تهتم بكشف طريقة اللعب مع الحدث فالموضوع كله متخيل وبسيط فى بنائه الداخلى، ومن ثم يمكن بناء المشاهد وطريقة الأداء بالمنطق الذى يتفق وخيال المؤلف حول الموضوع فالصورة الكاريكاتيرية لمجموعة الوزراء وحركة الممثل يجب أن تكون نابعة من التقليدى البسيط وفى نفس الوقت يمكن لبعض الممثلين (هالة فاخر، سامى مغاورى) أن ينسجوا أدوارهم غير المعقدة بمجموعة حركات وأصوات تفيد أدوارهم وتفيد إبراز منطق الدراما أيضاً والذى يعنى فى جوهره بتقديم الموضوع بالاتفاق والمنطق الكاريكاتيرى فالحياة مسرحية هزلية وجمهور المشاهدين يجب أن لا يتعاطفوا مع القضايا الكبيرة وينسحبوا لمطابقتها مع الواقع وإنما يجب عليه أن يترك ذاتهم وعقلهم لبعض الوقت فيسمعوا بعض التعليقات التى تدغدغ مشاعرهم ويشعروا بالسعادة لبعض الوقت؟!

على أن أفضل ما قدمه العرض كان تصور المبدع حازم شبل للمكان وأثره فى تيمة النص المسرحى فقد قرأ حازم الموضوع على أنه اجتماعى بسيط فى بنائه ومشرب بأوضاع سياسية حقيقية مرتبطة بمصير الوطن والمواطنين، إلا أنه على الجانب الآخر اتفق مع منطق المؤلف بأن الأحداث الداخلية فى معظمها فانتازية خارجة من خيال (ذكى العجيب) والذى تم وعده بمنصب وزير فى التشكيل الوزارى الجديد إلا أنه وبعد عدم اختياره اتجه بكليته للحلم ليحقق ذلك العالم الذى تصوره ومن ثم اتكأ بنا حازم على مناظر تقليدية للأحداث (فالفيلا) الخاصة بذكى العجيب تميل للون الفيروزى المطعم بالأطر المذهبة وهى الألوان المفضلة عند الفراعنة، ومكتب رئيس الوزراء مصنوع من خشب عين الكتكوت ومصمم بألوان تميل قليلا للاحمرار والفيلا والمكتب يتم تغييرهما كثيراً، أمام المشاهدين وبإضاءات واضحة تبرز عدم التماهى مع الأحداث وتعطى للموضوع كله مشروعية اللعب مع خيال المتلقى وكذا توافق منطق المؤلف فى سرعة انتقالاته بين الفيلا والوزارة، والقصر الدوار الذى يتحول بين المشاهد يحمل أيضاً منظراً لقاعة صغيرة يدلى فيها ذكى بتصريحاته الإعلامية وعليه فحركة القرص ليست كاملة الاستدارة وتؤكد على خيال خصب لدى مصمم المنظر حازم شبل ومنفذه المهندس محمد الصعيدى، وقد استخدم شبل خامة خاصة لأول مرة تستخدم فى المسرح تسمى (ماشى) يمكن الرسم عليها بالكمبيوتر وقد قام بالرسم عليها من الجانبين ووضع شريحتين ليؤكد تباين المنظر بين الفيلا والمكتب برئاسة الوزراء وحافظ على خاصيتها المهمة فهى عامة شفافة يمكن لها لو سلطت عليها الإضاءة الواضحة أن تظهر ما خلفها وهو الأمر الذى استخدمه عصام السيد فى بعض المواقف الكوميدية التى تؤكد منطق اللعب وفى ذات اللحظة تمارس الألعاب الكوميدية المتتالية للعرض المسرحى فى نسج موضوعه.

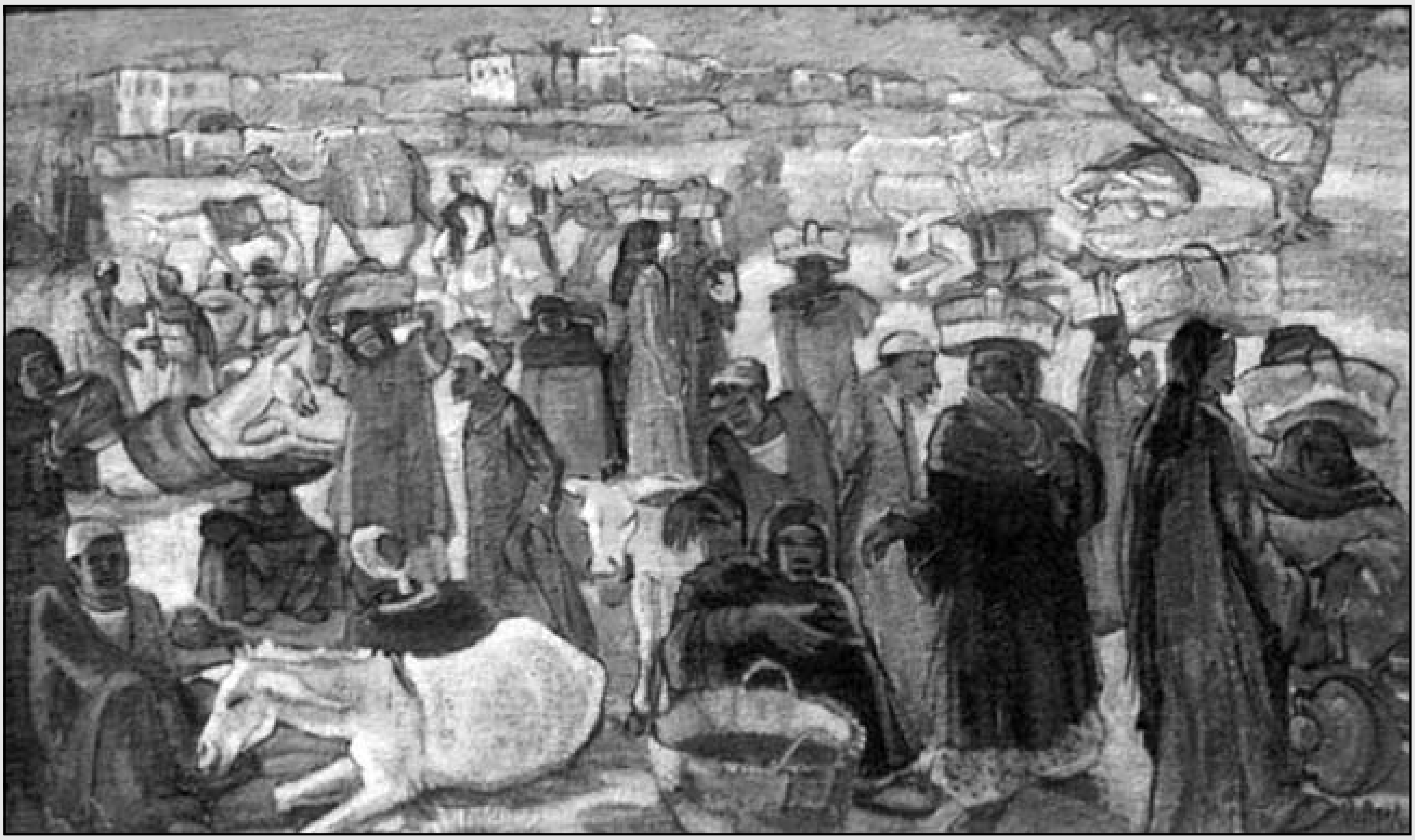
وتأكيداً على منطق زخرفة الموضوع بكل الألوان والاستخدامات التى تساعده، استخدم بالاتفاق مع عصام السيد المرايا الكاشفة والتى تضع ذكى أمام ذاته فى لحظات بعينها وكذا بعض المواقف التى يشرح فيها أحد الوزراء (رشدى الشامى) لذكى كيفية اللعب بأوراق الوزارة والتحكم فى الموظفين الذين يظنهم ذكى مرتشين ولصوصاً.

وعلى الرغم من ذلك فإنى أرى أن لينين الرملى يتراجع بالقياس لأعماله الجميلة السابقة (وجهة نظر، الكابوس، تخاريف) فقد بدا الأمر على عكس الاتجاه الحقيقى، فالفترات الحقيقية فى إنتاج المؤلفين العرب كانت نصوصهم الأخيرة، أما عندنا فالوضع مقلوب فالمتميز يتراجع ويخشى أن يناقش الأوضاع الحقيقية ولو من خلال منطق الهلوسة والحلم وعلى المتلقى الذى يبحث عن الجدوى أن ينتظر عروضاً أخرى لعل وعسى.

أحمد خميس

• المخرج الشاب أحمد رجب بدأ الأسبوع الماضى بروفات عرضه المسرحى الجديد "ما أجملنا" لمسرح الشباب.

مسافر زاده الظلام



«سوق بقرية العاصمة» للفنان : راغب عياد

تأليف

الكاتب العراقى
حسين رحيم

الشخصيات

طارق - جندى فى الثلاثين من عمره
سمير - شاب فى العشرين من عمره
مقدام - (ضرير) رجل فى الثلاثين من عمره
حبيبة - امرأة لعوب
منار - فتاة فى العشرين من عمرها
ناطق - رجل أبكم
عبد الله - شيخ
حمرين - شاب مخبول

الجزء الثالث

• تميز المسرح الحديث فى مصر فى اتجاهاته المختلفة، سواء الواقعية أو الواقعية الرمزية أو الاتجاه إلى استخدام البعد التاريخى، فى الخروج من الإطار الاجتماعى إلى حالة إنسانية شاملة باستخدام البناء العضوى القائم على السببية والمنطقية.

المشهد الخامس

نفس المكان / نفس الحضور السابق.. الكل فى حالة انهيار عدا طارق

منار :
كم الساعة الآن ياحبيبة؟
حبيبة :
لا تريدين أن تعرفى يامنار
اسمعونى جيداً ... القطار بحاجه إلى سائق ... و ليس فيكم من يعرف قيادته ... أليس كذلك
(يؤيد الجميع كلامها)
لذلك سنجعل حمرين يقود القطار فهو من يعرف به ..
منار :
حمرين يقود القطار ... أليست فيها مغامرة
طارق :
لماذا؟
منار :
ألا تعرف
طارق :
قلت لكم ... إنه يتظاهر بالجنون
حبيبة :
من حقنا أن نخاف يا أخ طارق
مقدام :
أفضل أن يسير القطار بلا سائق على أن يقوده مجنون
طارق :
احترم نفسك يا هذا ... حمرين ليس مجنوناً
حمرين :
لتعلم أنا لن أمد يدى دون موافقة سيدى ولا أظنه سيوافق ..
طارق :
لا عليك ... سنحاول الحصول على موافقته هيا معى ..
(يخرجان)
منار :
ماذا نفعل يا حبيبة
حبيبة :
لا نملك سوى الانتظار
منار :
إنه يتجه نحو حتفنا
حبيبة:
أنا أفهم ذلك ... لكن ماذا بأيدينا لنفعله يا منار ؟
منار :
ماذا فعلت يا ربى كى أكون فى هكذا موقف
(تبكى)
حبيبة :
اهدئى ... اهدئى إنك تؤثرين على ناطق
مقدام :
من يأتى إلى من ... الإنسان أم الموت
(يدخل طارق)
طارق :
هل مر بكم حمرين
سمير :
كلا ... لماذا؟
طارق :
تركنى واختفى
حبيبة :
أخبرنا ... كيف هو القطار
طارق :
مازال سيرنا بخير ... والموقف تحت السيطرة
منار :
ألا تستطيعون إيقاف القطار؟
طارق :
هناك عطل فى دواسة التوقيف ثم لا داعى لهذا الآن، فالقطار يسير فى الصحراء لوحده ولا أظننا سنصادف شيئاً قبل ساعتين من الآن ..
مقدام :
إذن مازال يقودكم
طارق :
(بعصبية) ماذا أفعل وهل أنا لوحدى فى هذه العربة ... هيا تحركوا أنتم ... هل ينقصكم شىء؟
مقدام :
نعم
طارق :
ما هو؟
مقدام :
شجاعتك
طارق :
تباً لشجاعة أورثتنى هماً
(يخرج)
منار :
لقد خرج ... ماذا نفعل
حبيبة :
سمير ... أنبقى هكذا كفئران المختبرات
سمير :
ماذا بيدى أن أفعل، أنا أعزل مثلكما
ماذا عن ساعتك ؟
منار :
أخاف أن أنظر إليها
سمير :
يا جماعة لنترك أمر الوقت ولا نتحدث به.. وأنا أولكم ..
(يخلع ساعته ويرميها ثم ينهض الباقون ويرمون ساعاتهم تباعا)
ها.. ألم ينتابكم شعور بالراحة؟
حبيبة :
هناك من لم يتخلص من ساعته
منار :
(تهمس فى أذن ناطق، يهز رأسه علامة الرفض) إنه لا يقبل
مقدام :
حقاً ... إنها لفكرة ذكية ... الهروب من الزمن ... لكننا مازلنا فئراناً تركض داخل دولاب ..
حبيبة :
لو كانت أمى موجودة.. أمى العزيزة ... تعالى يا أمى وانظرى حالنا ... آه يا أمى كم أشتاق إليك.
(يظهر التذمر والانزعاج على ناطق)
ما به ؟
منار :
لا شىء ... إنه يحب أمى كثيراً ..
سمير :
إيه كم أنا مشتاق إلى الكلية ورفاقى فيها وإلى تلك الجلسات والسفرات وأبى.. أتعرفين.. لو كان أبى موجوداً لعمل المستحيل كى ينقذنى.
مقدام :
(بسخرية) احلموا وتخيلوا ما شاء لكم وحاولوا تناسى أمر القطار فهو سيد الموقف الآن.. إنه يسير بسرعة كبيرة ويبحث عن قطار اختار سكته كى يمنحه قبلة الموت.. سيأتى آخر يسير بنفس سرعة صاحبنا ويتصادمان وجهاً لوجه و..مئات الأطنان من الفولاذ بقوة آلاف الاحصنة مرة واحدة وضربة واحدة لينفجر كل شىء ... عندها ستتحول هذه الكراسى والمساند وزجاج النوافذ إلى خناجر و شظايا تدخل أجسادنا الطرية بلا رحمة ... بعدها ننضغط مع العربة وتتمزق أجسادنا ثم تتناثر أشلاء
(تغطى منار وجهها وتصرخ حبيبة)
سمير :
يا لك من بشع بلا قلب كيف طاوعتك نفسك لتطرق هذا الموضوع.. ماذا فعلت بهم ... ألا ترى حالهم .. بدلاً من أن تقوى عزيمتهم وتزرع فيهم الأمل والتفاؤل ..
مقدام :
(يضحك) سنموت جميعاً **(يغنى)**.. ويطوينا النسيان..
سمير :
كفى يا أخى كفى ..
حبيبة :
يظهر أن الخوف أفقده عقله ..
(يبدأ مقدام بالرقص والغناء)
مقدام :
سنموت .. سنموت وتأتى ذئاب الصحراء لتلتهم ما تبقى من أجسادنا
سمير :
(بعصبية) قلت لك كفى وإلاّ ضربتك كفى ... **(يستمر مقدام بالكلام)** كفى ...
(يهجم سمير عليه ويبدأ بضربه ومقدام يضحك)
تصرخ المرأتان .. عندها ينهض ناطق ويصرخ
(يتوقف الجميع مذهولاً)
(يعود سمير إلى ضربه مجدداً ومقدام يضحك ينهار سمير ويبكى)
أنا آسف واعتذر.. سامحنى
مقدام :
(يمسح وجهه) على ماذا أيها الأحمق لقد كشفت عن نفسك، أنت ضعيف وعاجز شأنك شأن الآخرين وقد استخدمت أضعف أسلحتك لذلك أرثى لحالك ... فأنا أعانى من رضوض وآلام هنا وهناك فى جسدى وهو ظاهرى وسرعان ما يزول بمرور الأيام.. أما أنت فجروحك داخلية ولن تعرف متى تزول ..
حبيبة :
يالك من رعديد ... كيف طاوعك قلبك على ضربه هكذا وهو لم يمسك بأذى؟
سمير :
أنت بالذات لا تتكلمى معى، هل فهمت ... إن هذا الضرب كان من نصيبك
حبيبة :
هل تجرؤ ... باستطاعتى أن أؤذيك ثم إن كنت تقصد أباك ... فهو من كان يلاحقنى ثم إنك لا تختلف عنى وذلك عندما كنت تبتز منه النقود نظير سكوتك
سمير :
اخرسى أيتها ...
حبيبة :
هيا قلها ... قلها يا ديوث ..
منار :
توقفى يا حبيبة ... ما تفعلينه معيب ولا يليق بامرأة محترمة
حبيبة :
اسكتى ولا تتدخلى أيتها السارقة
منار :
(بدهشه وخوف) ماذا ؟



«الفنان يعزف» للفنان : صلاح يسرى

• د. سيد خطاب يستعد لتقديم عرض مسرحى جديد لفرقة الفيوم القومية.

• البناء فى "مسرح القضية" يقوم على عرض قضية اجتماعية يسير بها إلى قمة التأزم حتى ينتهى الكاتب من خلال المناقشة إلى ضرورة اتخاذ موقف إلى جانب التغيير الاجتماعى نحو حياة أفضل.

حبيبة :
نعم سارقة ... أتظننى لا أعرف كم سرقت من أمك وهربت مع أخيك الأخرس
منار :
بلغت بك الوقاحة أيتها ...... لتتطاولى على أسيادك
(تتشاجران)
(فى هذه اللحظة ينهض ناطق ويقف ... يحاول التكلم بصعوبة حتى يصرخ) لا
(بفرح) أخى ناطق ... ناطق تكلم ... أنها معجزة إلهية ... حمد الله ...
(يؤشر لها بالسكوت)
يضطرب الآخرون ويتوقفون عن الشجار
ناطق :
لا أدرى ما أقول، وكيف.. فأنا صامت منذ زمن بعيد، أسمع وأرى فقط دون أن أحرك ساكناً وها قد جاءت اللحظة التى تهدم فيها جدار صمتى وأسمع صوتى وكأننى شخص آخر ... ما أجمل هذا الإحساس.. . أن يسمع المرء صوته بعد صمت دام طويلاً ... أن يمزق صوتك ظلام صمتك ... لكن، فى قطار سائقه مقتول ويقوده مجنون مع جندى نخرته الحروب واللون الخالى ومجموعة يأكل بعضهم البعض ولا يدرون لماذا ... سأقول لكم شيئاً، إن الموت الذى نحن سائرون إليه حقيقة عظمى وله القدرة على كشط كل الأقنعة والبراقع التى تنمو على وجوه البشر بسبب الخوف والطمع ... نعم إن هاتين الصفتين حين تختلطان تحولان المرء إلى خرتيت ... لذلك كلما زاد اقترابنا من السيد موت يتخلص الإنسان من كل هذه الأقنعة حتى يصبح عارياً إلاّ من جثة، هى آخر تسمية يحملها قبل أن يوارى التراب ويخلف وراءه كل الألقاب والنياشين تتناثر كحبات المسبحة ... وها أنتم بدأتم ترتعفون وتتخاصمون من أكاذيبكم تدريجياً وكأنكم بذلك ترسمون لكذبة جديدة تحيد عنكم شبح الموت.. وتنسون دائما.. أين الأباطرة والملوك أين الفاتحون والقادة ... أين صناع التاريخ وهل أنتم بأفضل منهم أيها الديدان البائسة ..
مقدام :
كلامك صحيح يا سيدى لقد حاولت طيلة الفترة الماضية من حياتى أن أرتدى قناع الثقة بالنفس والإرادة الحديدية كى أكون ما يريدنى المجتمع ..لكن قطار الموت كشف خطل ما أفكر فيه وما أنا سوى رقم مهمش بين ملايين الأرقام .. وأنا لست مقداما
سمير :
إذن من أنت ؟
مقدام :
صرير
اسمى وقد أطلقته على أمى لأن صوت بكائى كان يشبه الصرير ..
منار :
مرحباً بك يا أخى وبصوتك
حبيبة :
لم يكن ينقصنا إلا فيلسوف
سمير :
إذن ماذا تقترح علينا يا سيد ناطق؟
ناطق :
أن تنسو أنفسكم وتفكروا فى القطار لتخلصوه من محنته فخلاصكم من خلاصه ... ولا تتركوه أبداً ... أبداً
(يدخل حمرين)
حمرين :
هل جاءكم؟
سمير :
من تقصد؟
حمرين :
أبى
منار :
(مبتسمة) أتعنى شبح أبيك؟
حبيبة :
لا أرجوك ... لا أسمع بتسمية أبى بالشبح إن أبى ليس شبحاً ... إنه الروح الطلقة الباحثة عن آلاف الدموع والغصات التى خنقها الخوف والقمع منذ أول قطار حط راحلته الملآنة بالقلوب المعطوبة وحتى رحلته العرجاء هذه ... إيه ... يا جدران القطار الفولاذية ..... إيه يا جدران القطار الفولاذية .... رددى
معى صدى عويل الروح الطلقة كالذئب المستوحد..عووووووووييييييي
(يخرج)
ماهذا الجنون.... إنه شىء لا يحتمل
منار :
من نصدق ومن نكذب؟
(يدخل طارق)
طارق :
هل مر بكم ؟
سمير :
من ؟
طارق :
حمرين
سمير :
لقد جاء وذهب


«رقص نوبى» للفنان : راغب عياد

طارق :
الغبى جهدت فى إقناعه بإيقاف القطار لكنه رفض
سمير :
لماذا ؟
طارق :
يقول إن القطار غاضب وحين يغضب فإنه لا يتوقف
حبيبة :
ماذا تعنى ؟؟
طارق :
آسف ..... ليس بيدى شىء
حبيبة :
هكذا ببساطة تتخلى عنا؟
طارق :
لست من تخلى عنكم
ناطق :
القطار هو من تخلى عنكم... وذلك حين نسيتموه وفكرتم بأنفسكم
سمير :
وبعد يا سيد ناطق أين نحن من فلسفتك الطوباوية هذه.... نريد شيئا ينقذنا من الجحيم القادم إلينا أو الذاهبين إليه.. لا فرق ... هل ستصنع لنا فلسفتك هذه درعا .
يقينا من مصيرنا
ناطق :
كما قلت لكم ... الأمر بيدكم، فأنتم من يقرر ذلك ... لأن الموت إرادة ومتى تحققت هذه الإرادة ينتهى الأمر
سمير :
لكن ليس فينا من يرغب أن يموت ... أليس كذلك ... هل فيكم من يريد أن يموت؟
ناطق :
أنا لا أقصد هذا الموت ... فهو شأن ربانى وقدر تتجلى فيه عظمة الخالق وقدرته
سمير :
وهل هناك موت آخر غير ما نعرفه؟
منار :
أموات عديدة ... تتحكم بنا وتسير حياتنا فى غدونا ورواحنا ... وإحداها حين يتوقف الإنسان عن أن يكون جزء من إنسانية عظيمة كونت الحضارات وعمرت الصروح الشامخة من ملايين من الجنود المجهولين الذين خدموا البشرية ودفعوا أرواحهم قرباناً للمبادىء والمثل الإنسانية العظيمة... فيتحول إلى خرتيت متقوقع نحو ذاته الهزيلة ويحصرها فى دائرة ضيقة لا يسمح لأحد باختراقها ولا يخرج منها، عندها يعلن موته ويبقى فناء جسده مسألة وقت
(يلف الجندى طارق رأسه بالخاولى ويتظاهر بالنوم)
ليتك بقيت أخرس
حبيبة :
سكت دهراً ونطق كفراً
مقدام :
سأقفز من القطار ... من يرغب فليتبعنى
(ينهض من مكانه)
طارق :
ستكونون طعماً سهلاً للذئاب والضباع الجائعة ... هذا أن نجوتم من القفزة المميتة لسرعة القطار يا سيد صرير... أليس كذلك يا سيد ناطق؟
ناطق :
أتعرف ... مشكلتنا الكبرى هى فى أسئلتنا.. فنحن لا نعرف كيف نسأل ..
(تمر لحظات صمت، موسيقى)
حبيبة :
(تنتفض من مكانها) هذا شىء لا يحتمل.. أمر غير معقول ... نحن متجهون إلى الموت وأنتم جالسون بلا ... أربعة رجال ولا يستطيعون فعل شىء سوى الحديث .. وفلسفة الموضوع ... أتعجزون عن إيقاف قطار ... أى رجال أنتم
طارق :
وهل نحن بأفضل حالاً منكن، ألا تجمعنا عربة واحدة ... القطار بحاجة إلى سائق ماهر فى قيادة القطارات ... وليس فينا هذا الأمر
مقدام :
كلامه صحيح نحن لا نفهم فى قيادة القطارات لكن مستقبلاً أعدك بأننى سأدخل دورة خاصة فى قيادة القطارات ..
ناطق :
المشكلة هى أننا لسنا مستعدين لأى شىء وفى أى وقت ..
سمير :
لقد توضح الأمر لكن وها نحن نرشحكن لتولى زمام الأمر من اللحظة.. . هل أنتم موافقون حضرات السادة الرجال؟
(يؤيده الرجال وهم يبتسمون)
حبيبة :

• لم يقتصر الأمر على الحد من دور الكلمة فى المسرح بتحطيم النص المسرحى المتكامل، وإنما تطور إلى محاولة إلغاء دور الكلمة تماما..

حرى بكم أن تخجلوا من أنفسكم ..
مقدام :
الموت لا يعرف خجولاً أو سفيهاً ... شجاعاً أو جباناً ... الكل متساوون تحت سيفه
منار :
أقول ... لم لا تأخذون ثيابنا وترتدونها وتعطونا ثيابكم بعد أن لم يعد لها لزوم
(تضحكان)
طارق :
يا لكما من سفيهتين، طويلتى اللسان لكن ماذا يرجى من ... غانية.. و..لصة
ناطق :
(بعصبية) أسمع لا أسمح لك بإهانة شقيقتى ... يا جبان
طارق :
أنا لست جبانا وأنت تعرف هذا ...، أنا رجل يا أبكم
حبيبة :
لو كنتم رجال لما سمحتم لهذا الكلام بأن يقال ..
سمير :
حسناً ... حان وقت عقوبتك
(يهجم عليها وتحدث معركة بينهم جميعاً... صراخ وشتائم وأصوات رصاص ومدافع وطائرات..
يدخل عبدالله وهو يتثاءب... يفاجأ بهم)
عبد الله :
السلام عليكم ..السلام عليكم **(بصوت عال)** السلام عليكم
(يتوقف الجميع عن التشاجر)
الجميع :
أنت ؟
سمير :
العم عبد الله
حبيبة :
يا عم عبد الله ... أرجوك أنقذنا
منار :
يا عم عبد الله لا نريد أن نموت
سمير :
هذا صحيح يا شيخ عبد الله ..خلصنا من هذه المحنة
مقدام :
لا نريد أن نموت يا شيخ عبد الله
عبد الله :
لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم ما الذى جرى لكم ..
طارق :
لقد حاولت كثيراً يا شيخ لكننى لم أستطيع ... إنه أمر أكبر من طاقتى..
عبد الله :
أى أمر هذا ... ؟
حبيبة :
القطار يا شيخ ... القطار يسير بلا سائق والليل لم ينجل بعد ... وفى أى لحظة قد يصطدم وننتهى جميعاً ..
عبد الله :
الآن فهمت ... لكن من قال إنى منقذكم وأنى شيخ
مقدام :
ما رأيناه وسمعناه بوصفه حقيقة أمامنا من أهوال وغرائب يرفضها العقل البشرى
عبد الله :
وهل من عادتكم أن تصدقوا ما تشاهدونه وتسمعونه؟
منار :
وهل بأيدينا ذلك؟
عبد الله :
لكنى مسافر مثلكم ... ومحكوم بما سيحصل
سمير :
يا شيخ عبد الله ... نحن لا ندرى لكننا بمجرد رؤيتك انتابنا شعور بأنك منقذنا ولا نسألك أى شيء فلا يحق لنا ذلك
عبد الله :
لا يحق لكم ذلك؟ ... لماذا ؟
سمير :
الناس مقامات ... ومقامك لا يسمح لنا بذلك
عبد الله :
أى مقام هذا ؟.. لقد كنت نائماً فى العربة المجاورة، لأننى لا أستطيع النوم وسط الضجيج... هذا هو الأمر
سمير :
(يهز رأسه مبتسماً) نعم هذا هو الأمر ... نعم ... نعم يا شيخ نحن نفهم ... أليس كذلك يا جماعة؟
(يهز الآخرون رؤوسهم مبتسمين)
عبد الله :
لا حول ولا قوة إلا بالله ... سأكون كما تريدون لكن فى هذه الحالة عليكم أن تفهموا أن قطارنا هذا حزين ... حزين جداً فهو يبكى كل ليلة بكاء امرأة ثكول تشكو جحود من فارقها ... إن مشكلة قطارنا ليس فى السائق المفقود ... بل فيكم أنتم لأنه يشعر أنكم تركتموه مهملاً يعلوه الغبار ... إنه بحاجة إلى حبكم واهتمامكم إن غضبه يجلب كل ما هو ردىء وسىء إلى... يتجمعون ويأتون من دهاليز الشر وسراديب المؤامرات محملين بكل دهاء المؤامرات والدناءة
(يدخل حمرين ويقبل عبد الله)
حمرين :
لقد سمعت كل ما قلته والذى كنت أود إيصاله لهم **(يبكى)**
حبيبة :
وكيف ذلك يا شيخنا
عبد الله :
نذهب جميعاً الى قمرة القيادة وهناك نجلس ونتحادث سوية ... ولكل حادث حديث

" **إظلام** "

المشهد السادس

(نفس المكان ونفس الحضور السابق
الجميع نيام، عبد الله يقف وسط العربة)
عبد الله :
هيا ... هيا استيقظوا ... حان الوقت
(يفتح الجميع عيونهم)
سمير :
هيا ... يا شيخى، هل ستنقذنا ؟
عبد الله :
أنقذكم ... نعم ... نعم ... سأنقذكم
سمير :
لكن كيف ؟
عبد الله :
كيف ... كيف ... لقد وصلتم محطتكم الأخيرة
«يصفر القطار / يضىء المسرح يبدأ الناس بالذهاب والمجىء يظهر الفرح على وجوه الجميع ويضحكون فى هذه اللحظة ينسل عبد الله من بينهم ويختفى يهدىء القطار من سيره ويقف».
سمير :
شكراً لك يا عم عبد الله ... عم عبد الله أين أنت أين ذهبت ... لقد اختفى يا جماعة يبدأون بالاعتذار من بعضهم البعض ويتصالحون
طارق :
دعه ... هو هكذا ... يظهر حين نحتاجه
سمير :
إذن الحل كان قريباً جداً منّا
طارق :
لكن فى خضم مشاغلنا الكذابة وحصر تفكيرنا فى مصالحنا الفردية نسيناه ... وضاع من ضميرنا
حمرين :
لكنه عاد ... وسيبقى يعود .... دائما يعود حين تنظف ضمائرنا من أشنات وطفيليات الكذب والزيف سنجده معنا وامامنا .... سنجده معنا وامامنا
(موسيقى أنشودة موطنى)
الصوت :
إيه ... يا قطار الليل اللا منتهى ... متى يهجع رحيلك وتذوى فقاعات صبرك الطويل، الطويل ... يا قطار الشمال ... يا قطار الجنوب ... لم تهرب المحطات منك وتخلفك فى تيه زمانك الأبدى ... يا قطار الليل اللامنتهى ... ياحاضن المدن المهاجرة وأنت تسير فى ليلك الأبدى وعويلك يمتد أمامك يشق صمت الليل الغاضب تذكر سيدك المغادر.. تذكر رحيله المفاجىء ... من يقودك الآن أيها المهاجر الحزين بعد أن راح ديدبانك العظيم

ستار



«البلياتشو» للفنان: عبد العزيز خالد درويش

• هل نستطيع أن نستغنى عن دور النص الذى تكمن فيه وحدة رؤيا الفنان المسرحى للحقيقة وهل يمكن أن يوجد المسرح بدون "الحدث" المتكامل الذى لا يمكن أن يصوره إلا نص مسرحى.. فى اعتقادى أن هذه الاتجاهات الجديدة لا تعبر إلا عن فشل المسرح المعاصر فى أن يلد كاتبا كبيرا يفرض نفسه على الخشبة فتعود للكلمات هيبتها.

أفينيون:

المهرجان المسرحى الأشهر فى العالم

تقع مدينة أفينيون جنوب فرنسا وهى مدينة صغيرة الحجم؟ قليلة السكان وهى مدينة الكاثوليكية فى فرنسا فى عصر النهضة فهى مليئة بالمتاحف والكنائس والساحات الواسعة داخل الأديرة وما زالت هذه المدينة حتى الآن تحتفظ بآثارها وطبيعتها المعمارية القديمة.

ويعد مهرجان أفينيون من أعرق وأقدم المهرجانات المسرحية الدولية فى العالم وقد مر المهرجان بعدة مراحل حتى أصبح على ما هو عليه الآن وهى:

أ - 1947 - 1963 مرحلة رمى البذور.
ب - 1964 -1979 مرحلة خروج الفروع.
جـ - 1980- 2003 مدينة المسرح فى العالم.
د - 2004 -2007 خطوات قوية نحو مغامرات فنية جديدة.

المرحلة الأولى 1947 - 1963

لمدة 17عامًا ظل هذا المهرجان يقدم أعمال رجل واحد من خلال فرقة واحدة وفى مكان واحد فقط، وطيلة هذه الأعوام السبعة عشر كانت لهذا المهرجان روح واحدة فقط هى روح جان فيلار وفرقته.

كان هدف جان فيلار فى هذه المرحلة هو جذب جمهور صغير وجديد لمسرحه من خلال تقديم مسرح مختلف تمامًا عما كان سائدًا فى العاصمة باريس وقتئذ.

كان فيلار يطمح إلى إعادة تجديد دماء المسرح وبالاستعانة بأشكال أخرى من المدارس الفنية المختلفة من الفنون التشكيلية التى كانت حديثة آنذاك داخل مسرحه وتزويد مسرحه بمساحات جديدة مفتوحة خلاقة لم تكن موجودة من قبل ليعطى مذاقًا طازجًا وجديدًا للمسرح ولمواجهة اختناق الجمهور الفرنسى داخل أماكن مغلقة كان يعتبرها أماكن خانقة تبعد الجمهور عن الطبيعة، فبدأ يلجأ إلى القباب والصالونات والأديرة وأعاد إصلاح العمارة واستخدامها فى أعمال درامية شاعرية.

طور فيلار العلاقة بين الممثلين والجمهور الذى بات ينتظر شهر يوليو من كل عام. وأصبح المهرجان يعتبر إعادة لميلاد المسرح الفرنسى ومثل الضوء المرشد والمشجع لكل التجارب الجديدة المسرحية.

لم يكن مهرجان أفينيون يقدم فى تلك الآونة مجرد أعمال مسرحية رائدة فحسب بل اعتبر بعد ذلك الحدث الثقافى الذى يعبر عن هوية فرنسا الجديدة فى كل صيف من كل سنة.

فى البداية كانت هناك حاجة ماسة لفيلار فى أن تكون له خشبة مسرح دائمة، وفى 1951وجد جان لورينت الذى كان مخرجا لفنون الأداء فى أمانة الفنون الجميلة. والذى كان قد شجع فيلار من قبل لإقامة المهرجان عام 1947 إضافة إلى الإقراض المالى الذى دعم به المهرجان بإيمان كامل فى نجاح المهرجان فيما بعد، وكان جان لورينت هو الذى أقنع عددا كبيرا من رجال الدولة والبوليس الفرنسى وقتها للعمل على إنجاح المهرجان.

طلبت وزارة الأمن العام من لورنت تقديم تقرير عن المسرح الذى يريده وكانت وجهة نظره أنه يريد مسرحًا فى مكان شعبى فى ضواحى المدينة، ولم يغفل الأمن العام آراء فيلار بل صدق على فكرته، بعد حديث فى 1951مع فيلار وفرقته عن رغباتهم واحتياجاتهم وحتى عام 1963 كان مهرجان أفينيون يعتمد اعتمادًا كليًا على جهود فيلار الثقافية والفنية وحدها وقدم العديد من الأعمال التراثية عن الحروب فى عدة أزمنة لأنه رأى أن هذه النوعية تجذب جمهورا وسعا متعدد المشارب خاصة لأنها فترة زمنية قريبة من الحرب العالمية الثانية.

وبدأ الاهتمام بالمهرجان فى جمعيات كثيرة وحركات شبابية ومجالس أعمال وأشهرها كانت جمعيات الصداقة العلمانية والتى جعلت آلاف الشباب يتجهون للمدينة لمتابعة المهرجان، ينامون فى مخيمات أو بيوت الشباب مما اضطر الحكومة أن تفتح مدارسها فى الصيف لتصبح أماكن لنوم وراحة الشباب الفرنسى المتابع للمهرجان فى شهر يوليو.

وأصبحت المدينة فى هذا الشهر هى المكان المخصص للنقاش والمقابلات والقراءة حتى أنه بعد سنوات قليلة أصبح شباب من ثلاثين دولة يذهبون للمشاركة فى هذه النقاشات.

الإدارة والفرقة استطاعتا أن تقفا على الأقدام وتم بعد ذلك تقديم دون جوان، زواج فيجارو وجريمة قتل فى الكاتدرائية والأم شجاعة وحرب طرواده، وأصبحوا فى كل صيف يقدمون العديد من الأعمال الفنية بشكل متطور ومواكب



17 عاما استغرقتها مرحلة التأسيس بجان فيلار والذين معه





الأديرة وساحات المدارس أصبحت أماكن للعروض



لتطور الثقافة الفرنسية وقتها.

وجاءت بعدها المرحلة الثانية وهى مرحلة خروج الفروع بداية من عام 1964 إلى 1979 كان جان فيلار بلا شك هو أول من رمى النواه وهو متأكد أنها ستثمر سريعا وأن هذا الطقس المسرحى الجديد هو الذى يكسر الجو الروتينى للحياة المسرحية الموجودة فى تلك الآونة.

وبالفعل أصبحت هناك مسارح أخرى فى فرنسا شهيرة ومعروفة ولها جمهور كبير تهتم بالمهرجان والتفكير فى توجهه، وقدم فيلار الدعوة لمخرجين معروفين آنذاك للمشاركة فى المهرجان مثل: روجر بلانكون، جورج لافيلى، أنطونيو بورسيللر.

وتم إيجاد أماكن جديدة ومعروفة للجمهور مثل الأديرة وذلك فى أعوام 1968 1967 وأصبحت هذه الأديرة وساحات المدارس أماكن للعمل المسرحى.

كما أتاح المهرجان الفرص لمجالات فنية أخرى كالفنون التشكيلية بأنواعها والرقص والسينما للمشاركة على شرف المهرجان وبدأت مشاركة الرقص فى المهرجان عام 1966 بالمخرج موريس بيجارت وفرقة باليه القرن العشرين. وفى عام 1967 بدأت مشاركة السينما بأعمال للمخرج السينمائى جان لوك جوارد، ثم قدم فيلار المسرح الموسيقى مع أدردين وإخراج جورج لافيللى.

الجمهور المهتم بالمسرح بدأ فى النمو والتزايد وأصبحت المدينة هى أرض المسرح فى شهور الصيف، ومنذ هذا التوسع الكبير أصبح - من وجهة نظر البعض – من الصعب أن يدير المسرح بمفردة كما ظهرت فى هذه الآونة مجموعة من شباب المبدعين الذين تربى حسهم الفنى داخل هذا المهرجان ووضعوا فيلار فى قلب العاصفة وبدأو فى المطالبة بتغييره، وسرعان ما صادف فيلار أزمة صحية شديدة حرمت المهرجان من قدراته الواسعة على الاتصالات بالجمهور والفنانين لتطوير المهرجان وفى عام 1971توفى فيلار إثر أزمة قلبية حادة ليأتى رجل آخر يشارك فى عملية التطوير.

كان باول بواوكس له خبرة طويلة فى المهرجان نظرًا لسنوات عمله العديدة مع فيلار سواء داخل المهرجان أو خارجه، ووجد الجميع أنه أفضل من يكمل الرحلة فى هذه الآونة.

وفى السبعينيات ظهرت أماكن أكثر للعمل المسرحى فى الأديرة والمصليات والمدارس والساحات الشعبية وأصبحت هذه الأماكن هى حدائق المغامرة الجديدة ولكنها كانت تتخاصم مع الرؤية الجمالية للأماكن التى كان يراها فيلار –عندما كان مديرا للمهرجان –أماكن شاعرية وجمالية، وظهر العديد من المخرجين مثل جورج وليش، جابربيل جاران، لوتشين الملقب بالفدائى الذى وضع على عاتقه العمل فى مسارح مفتوحة عديدة ومعه جين بير فتسنيت وبرونو وتوجهوا توجها كاملا للنصوص المعاصرة والبعد عن المسرح التاريخى الذى كان يسير وراءه فيلار، واستعاضوا عن إضاءة المسرح الضخمة بإضاءات بسيطة يسهل تحريكها للأماكن المفتوحة.

وتمت دعوة العديد من الكتاب المسرحيين لتقديم أعمالهم على المسرح، وتحول أحد الأديرة من دير إلى مركز دولى للبحث المبدع وسكن للفنانين فى فترة المهرجان وأخذوا بعدها عدة أديرة للحفلات الموسيقية والمعارض.

ثم أصبح المهرجان يهتم باللقاءات الدولية وحضور كبار فنانى العالم

وفى عام 1976حققت أعمال عديدة دويًا كبيرًا فى العالم مثل أينشتاين على الشاطئ وزجاج فيليب فى عام 1979 "المؤتمر" لبيتربروك وكان عملاً ذائع الصيت.

المصادر
–1 www.Festival-Avignon.com
– 2 www.Uvignon-off.ovg
– 3 www.avignonfestivaletcompagnies.com

إسلام إمام

• شغل الأدب العالمى –خاصة الكلاسيكى منه –بهذا الموضوع (التعصب) منذ الدراما الإغريقية.. وجعل من اختلال التوازن بين العقل والعاطفة.. وانفلات العاطفة وانطلاقها وراء حدود العقل وسيطرته موضوعا للكثير من المسرحيات التى خلدتها البشرية على مر الزمان..



أوجستو

أوجستو
رائد المقهورين

مسرحه وسيلة تعليمية.. معالج نفسى.. ورافد للتشريع فى المملكة المتحدة وكندا

اعتدنا على أن المسرح خشبة مرتفعة يؤدى عليها الممثلون أدوارهم طبقا لنصوص كتبت وأعدت لذلك.. ومخرج قام بمعالجتها وأجرى بروفاته ودرب الممثلين على ما سيؤدونه من خلال قراءات متعددة للنص.. وإن كانت هناك بعض المواقف قد تجعل الممثل يرتجل ، بينما يحيط بأسفل الخشبة جمهور من المتفرجين، يتابع ما يحدث وقد يحوز رضاءهم ما يقدم أو يفتر اهتمامهم.. وأقصى ما يشاركون به هو ضحكات وتصفيق.. ولكن هل من الممكن أن يتحول المتفرج إلى كاتب ومؤد على خشبة المسرح فى لحظة ما وخلال نفس هذه اللحظة يتحول الممثل إلى مشاهد؟!!

إن هذه الفكرة الغريبة بالنسبة لك – عزيزى القارئ – تحققت بالفعل .. وأصبح هناك اليوم مسرح أكثر تفاعلية وأهمية من المسارح العادية وهذا المسرح يشهد العديد من التحولات المثمرة التى أكسبت المسرح دورا جديدا، زاد على دوره الحقيقى كمؤسسة تعليمية فنية إنه أصبح مؤسسة سياسية، اقتصادية، اجتماعية ...

إن هذا المسرح هو «مسرح المقهورين» والذى أسسه ووضع نهجه الكاتب والمخرج البرازيلى أوجستو بوال.. يعد هذا الرجل مثالا لكفاح فنان يؤكد رسالة الفن وهو ابن مدينة ريودى جانيرو، فى عام 1931 أسس هذا المسرح بعد تجارب وابتكارات عديدة.. وقد استوحى الفكرة الأساسية من خلال الأب الروحى له، المفكر التربوى البرازيلى باولو فريرى الذى وضع نظرياته فى كتاب أسماه تعليم المقهورين...

مر أوجستو بعدة مراحل حتى خرج علينا بهذا الابتكار الرائع، الذى يعد اليوم فى الكثير من دول العالم وسيلة تعليمية هامة ، بجانب كونه أحد أهم وسائل اللقاء بين الحكومات والشعوب.. ولكن هذه الوسيلة أصبحت أيضا مصدرا لرعب شديد لدى المسئولين فى دول أخرى...

كان من المفترض أن يتخصص أوجستو فى مجال الهندسة الميكانيكية ولكنه ودون سابق إنذار.. وجد نفسه يتجه لدراسة المسرح عام 1949 .. وبعدها اتجه للكتابة وكانت أولى مسرحياته بعنوان "زوجة الهزيل وزوج الخسيسة" والتى لم تنجح فى البداية ولكنه أعاد تقديمها بعد المرة الأولى بأكثر من عشرين عاما وحققت نجاحا ملحوظا، كما أنها قدمت سينمائيا ونجحت نجاحا كبيرا فى هوليود الأمريكية ولكنه توجه بعد ذلك للإخراج .. وكان شديد الالتصاق بالجماهير .. وحقق عدة نجاحات واستدعى للعمل بمسرح "أرينا" بمدينة ساو باولو.. وقدم ما سمى بمسرح الاحتجاج، حيث كانت هناك حالة من القهر والظلم الاجتماعى والاقتصادى يعيشها الشعب البرازيلى، بل وأغلب شعوب أمريكا اللاتينية خلال فترة الستينيات تحت الحكم العسكرى، وعندها لجأ إلى الدراسات الفلسفية التعليمية للأستاذ فريرى.. واتخذ من المسرح وسيلة لتعليم أبناء بلده والارتقاء بهم، فذهب إليهم أينما يكونون ، حتى فى أشد المناطق فقرا وأقل الطبقات شأنا .. وبعدها تعددت تجاربه التى تعلم منها وساهمت فى بناء مسرح المقهورين خطوة بعد الأخرى ...

وهذه الخطوات كانت ترسمها مواقف عدة ومنها أنه عندما كان يقدم عرضا مسرحيا بإحدى القرى الصغيرة، إذا بأحد الفلاحين الذين كانوا يشاهدون العرض يقف مطالبا الممثل بتغيير بعض الكلمات التى يقولها وعندها أدرك أوجستو أهمية أن يعتمد فيما يقدم على الجماهير لأن ما يقدم منهم ولهم.. وهنا تحول المشاهد لأول مرة إلى مشارك ومتفاعل بقوة مع ما يقدم.. وأصبحت تلك عادة بمسرح أوجستو حيث يتيح للمشاهدين الفرصة – خلال عمل القراءات للنص والعروض التجريبية له إيقافه والتعديل فيه.. وفى موقف آخر قامت فى إحدى السيدات لتعدل فى موقف ما.. فلم يدرك الممثل ما تقصده.. فصعدت السيدة إلى خشبة المسرح وراحت تؤدى دور الممثل معدلا، بينما تنحى الممثل جانبا.. وهنا التقط أوجستو بألمعيته شيئا جديداً وتحول معه المتفرج إلى مؤلف وممثل أيضا...

وفى بداية السبعينيات كتب مؤلفه الشهير مسرح المقهورين والذى جمع فيه تجربته وخلاله طالب أوجستو الشعب البرازيلى بالثورة على الظلم.. وطلب الحرية.. وبدأ بنفسه.. وأسس مدرسة المقهورين والتى كانت سببا فى اعتقاله لفترة وتعذيبه داخل السجن، ثم تم نفيه خارج البلاد، فذهب إلى الأرجنتين ومنها إلى فرنسا.. والتى طور فيها مناهج المسرح الثورى للمقهورين وقام أيضا بتدريسه.. وأسس عدة مراكز كبرى لتعليم هذا المسرح.. وما شجعه على ذلك وجود أشكال مختلفة ومتعددة من القهر والظلم ومنها استعباد العمال.. والتمييز العنصرى ضد بعض الأجناس والتفريق بين معتنق ديانة وأخرى.. وأيضا مشكلة العنوسة فى بعض الدول فى هذا الوقت.. وقد حاز هذا المسرح على اهتمام الأوربيين وأقيم أول مهرجان عالمى لمسرح المقهورين بباريس عام 1981. وبعد اثنى عشر عاما.. وبالتحديد عام 1986 وعندما سقط الحكم العسكرى فى البرازيل، عاد أوجستو إلى بلاده وسط حفاوة شديدة.. وإلى معشوقته مدينة ريودى جانيرو حيث أنشأ فيها مركزا كبيرا لتعليم مسرح المقهورين الذى يعبر عن مشاكل مشاهديه بل ويعطيهم الفرصة للمشاركة والتعبير عما يريدون .. أو كما قال أوجستو: إن على المسرح أن يقدم ما يريده المشاهد وليس ما يريده المسئولون عنه.. وأنشأ عدة فرق لتقديم هذه النوعية من المسرح فى شتى المناطق بالبرازيل.. ليستكمل حلمه القديم وخطواته التى بدأها قبل النفى...



مسرح المهندس

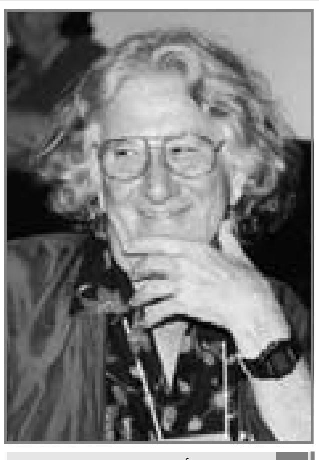
وفى عام 1996 وخلال عضويته بمجلس مدينة ريودى جانيرو ابتكر أوجستو شكلا مسرحيا جديدا.. يعد الآن من أهم المسارح والمؤسسات شأنا وأطلق عليه «المسرح التشريعى» حيث يناقش الأهالى خلاله أهم مشاكلهم.. ويصبح المسرح معتركا سياسيا.. وتكون النتيجة بعد نهاية العروض هى الخروج بتشريعات جديدة يتبناها أعضاء البرلمانات لتتحول إلى قوانين حقيقية تحل مشاكل الأهالى.. ويعد هذا المسرح من أهم روافد التشريع الآن فى المملكة المتحدة وكندا ...

ويقسم أوجستو مسرحه إلى ثلاثة، مسرح المقهورين بشكله الذى تعرفنا عليه حيث يقوم المتفرجون بصياغة مسرحهم.. وتوجيه المؤدين كيفما شاءوا دون قيود وبحرية تامة.. ومعبرين عن مشاعرهم وتفريغ أى قدر يشعرون به من ظلم أو قهر وهنا يصبح المسرح معالجا نفسيا فعلى خشبته بنفّس مشاهدوه عما بداخلهم.. والمسرح الثانى هو المسرح غير المرئى وفيه لا يدرك المشاهد أن ما يحدث أمامه فى أحد الشوارع أو الميادين هو مسرحية، بل يراه واقعيا وحقيقيا.. وعندها يكون التأثير أكثر قوة بكثير، حيث مشاعر وانفعالات حقيقية ويتمكن المسرح بالفعل من عمل تغيير جذرى بنفوس الناس داخليا وبشئونهم خارجيا.. أما المسرح الثالث فهو مسرح المنتدى وفيه يقوم الممثلون بتقديم مشكلة ما وغالبا ما تكون اجتماعية أمام المشاهدين ليتفاعلوا معها ويقومون بتقديم رؤيتهم واقتراحاتهم وإسهاماتهم من أجل حل هذه المشكلة.. وكثيرا ما تكون هذه المشكلة عامة وعاجلة.. وعندها يهتم ويتكاتف الجميع لإيجاد الحل.. وهنا يوحد المسرح قلوب الناس وعقولهم وأرواحهم.. يا لها من رسالة عظيمة تلك التى يقدمها هذا المسرح...

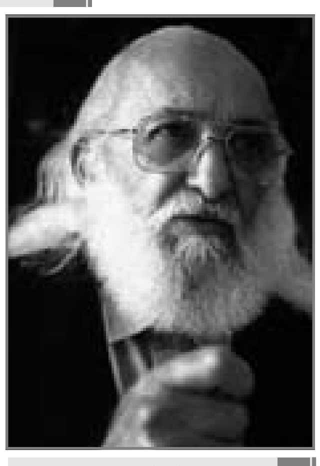
يذكر أن أوجستو أقام مهرجانا بالجهود الذاتية إضافة إلى قيمة الجائزة الكبرى التى حصل عليها من باريس نتيجة جهوده وإنجازاته المسرحية والسياسية والاجتماعية فى أوربا والعالم.. وهو أول مهرجان لمسرح المقهورين لبلده البرازيل وكان ذلك عام 1993 وقد اهتم به الكثيرون من أوربا حتى كندا مرورا بأمريكا ودول أمريكا اللاتينية.. ومع تصاعد الأحداث السياسية والاقتصادية الصعبة، ازدادت أهمية هذا الابتكار وازدادت معه الحفاوة بهذا الرجل المكافح العظيم.. ولنذكر بعض كلماته التى وصف بها مسرحه، لعلها تكون بداية منهجية للمهتمين بالمسرح فى بلادنا وقد اتجهت بالفعل بعض البلدان العربية لهذا المسرح وأصبح لها تجاربها الخاصة ومنها تونس والعراق وفلسطين وهذه الكلمات يقول فيها:

"إن المسرح عملية من التفكير المشترك.. أو طريقة لبث الديناميكية فى المشاهدين، بدلا من مجرد تقديم عرض لهم ، فعلى عكس المسرح السياسى التقليدى فى عقد الستينيات، والذى كان يخبر الناس بما يجب عليهم فعله، نحن هنا نسأل الناس: ماذا يريدون؟.

أيها الممثل انتظر قليلا.. فالجمهور سيقوم بالتمثيل!



أوجستو



باولو فيررى

جمال المراغى

• يبدو أن المسرح سيظل دائما الوسيلة الوحيدة للتعبير عن روح الإنسان المنطلقة التى تأبى إلا أن تتحرر من كل ما يغلها.. فحتى فى أمريكا، وفى الجنوب قلعة التعصب، قام هذا المسرح الجديد وسط إرهاب البيض للملونين..

من أرشيف «المسرح النمساوى»

"ست شخصيات تبحث عن مؤلف على خشبة مسرح يوسف شتات النمساوى"

كتبت مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" للكاتب الإيطالى لويجى بيراندللو 1867 – 1936 –عام 1921 وكان أول عرض لها على خشبات المسارح الإيطالية فى 10مايو من نفس عام كتابتها حيث عرضت على مسرح فاللى فى روما.

ثم قدمت المسرحية بعد ذلك فى فرنسا وكان أول عرض لها على المسارح الفرنسية فى 10 أبريل 1923 أما المسارح الألمانية فشهدت أول عرض للمسرحية باللغة الألمانية فى أبريل 1924على مسرح رايموند النمساوى فى العاصمة النمساوية فيينا ثم قدمت المسرحية فى مدينة فرانكفورت الألمانية فى خريف 1924 وفى الثلاثين من ديسمبر من نفس العام عرضت المسرحية فى برلين وكان العرض من إخراج المخرج الروسى ماكس راينهارت – 1873. 1943.

أما الموسم المسرحى 1977/ 1978 لمسرح يوسف شتات النمساوى فقد شهد ضمن برنامج عروضه المسرحية عرض مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" وكان العرض من إخراج المخرج النمساوى إيرنست هاوسيرمان والإعداد لماكس راينهارت.

وقد تم اختيار فريق العمل فى هذا العرض بدقة فائقة وهو ما يمكن ملاحظته منذ الوهلة الأولى من تصفح كتيب العرض حيث تضمن العرض عددًا من أفضل ممثلى المسرح النمساوى فى تلك الفترة ويأتى ترتيبهم كالتالى:

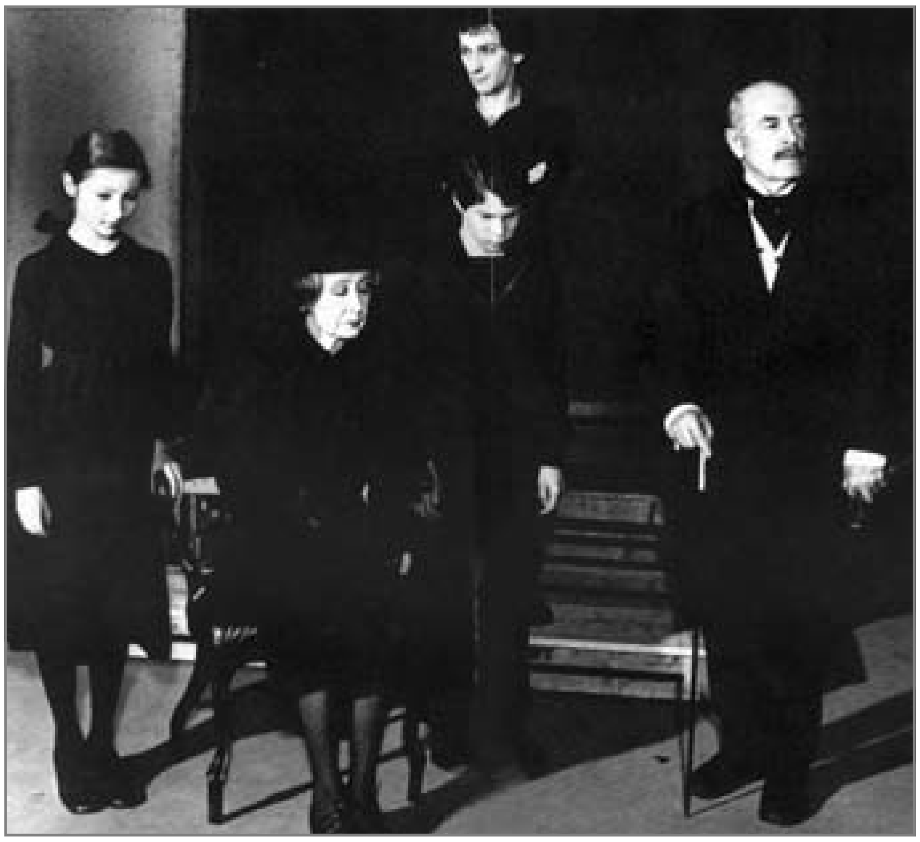
الأب: ليوبولد رودلف
الأم : فيلما ديجشر
الابنة: كيتى شبيزر
الابن : لود فيج هيرش
الطفل : هيربرت جيبهارد / أوتوجيبهارد
الطفلة: كلوديا روكر / د اجمار تومشيتس
المدير: أوتو شينك
ممثل1 : كورت هينتل
ممثل 2 : هيلموت شليسر
ممثل3 : ماتياس كروى
ممثلة1 : أورزولا شولت
ممثلة 2: مارته هاريل
ممثلة 3 : إليزابيث دانيلكا
مدير الخشبة: رودلف روزينر
الميكانيكى: كارل هيلمش
الملقن: إليز كريندل –بافليك
البواب: هربرت أيشنجر
السكرتيرة: ريجينا كريجيتش
عامل الأكسسوار: فوللر ساور

وكان أداء أوتو شينك –أحد أعمدة المسرح النمساوى المعاصر –لدور المدير أداءً شديد التميز لما تمتع به من حضور مسرحى كبير وتوافق بين حركته وصوته بالإضافة إلى الارتباط الشديد فى أدائه بين الانفعال الداخلى وخصوصية الملامح الخارجية للشخصية وخاصة فى لحظات التداخل فى مستويات الحدث بين الواقع والخيال.

أما الديكور فى المسرحية فكان من تصميم مصمم الديكور النمساوى الشهير لويز إيج 1913 1999والذى أثرى خشبات المسرح النمساوى بالعديد من أعماله المتميزة بالإضافة لعمله كأستاذ للديكور فى أكاديمية الفنون الفييناوية فى الفترة ما بين عامى 1966 – 1984 حيث تتلمذ على يده فى تلك الفترة عدد كبير من مصممى الديكور النمساويين والمصريين أيضًا.

وعبر الديكور فى المسرحية والأزياء أيضًا وكانت من تصميم إليس ماريا شيلسنجر – عن رؤية المخرج وتصور الإعداد وهو البعد عن أى تفاصيل دقيقة فى الديكور والأزياء تلك التفاصيل التى من شأنها إضفاء بعدا أو طابعا زمنى أو مكانى على الأحداث فجاء التجريد هو السمة الغالبة على أزياء الشخصيات والتى ارتدت ملابس عصرية تخلو من أى طابع محلى كذلك المنظر المسرحى كان عبارة عن خشبة مسرح أو صالة بروفات مسرحية دون أن تحمل أى خصوصية تربطها بواقع مكانى محدد.

ويمكن القول إن التجريد والبساطة فى هذين العنصرين –الديكور والأزياء –جاء متسقًا تمامًا وطبيعة الأداء التمثيلى الذى اهتم بإبراز الأبعاد الخارجية للشخصيات أكثر من الغوص فى أعماقها النفسية وهو ما جعل الأداء يخلو فى معظم الوقت من عنصر الاندماج أو المبالغة فى إظهار الانفعالات عن طريق الحركة أو الأداء الصوتى المبالغ فيه وهو ما اتضح بشكل مباشر فى أداء العديد من ممثلى العرض مثل ليوبولد رودلف الذى قدم شخصية الأب أو فيلما ديجشر التى لعبت دور الأم أو كورت هينتل فى شخصية ممثل.



توم شينس-فيلما ديخشر الأم -جيبارد االطفل- هيرس الابن



هنتل -هيرش



هنتل رودلف

الحياة فى نظر بيراندللو مسرحية شديدة المأساوية

وقد احتوى كتيب العرض على أجزاء من حوارات وآراء لبيراندللو عن حياته وأعماله وخصوصية مسرحة والتى من شأنها أن تساعد المتفرج أو القارئ غير المتخصص فى فهم طبيعة وسمات مسرحيات بيراندللو وبالتحديد مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" والتى أثارت جدلاً واسعًا عند عرضها لأول مرة على خشبات المسارح الأوربية بصفة عامة والمسارح الإيطالية بصفة خاصة. فالكتيب يبدأ سطوره ببعض العبارات التى يقولها بيراندللو عن نفسه قائلاً:

"ولدت فى مدينة صقلية الإيطالية فى الثامن والعشرين من يونيه 1867 وفى عام 1886 أتيت لروما لأول مرة حيث قضيت عامين كاملين. وفى أكتوبر 1888 سافرت لألمانيا ومكثت هناك لمدة عامين ونصف العام تقريبًا أى حتى أبريل 1891حيث درست الأدب والفلسفة فى جامعة بون وعند عودتى لروما فى 1891 أى منذ حوالى خمسة عشر عامًا أعمل بالتدريس لمادة فن الكتابة فى أحد المعاهد المتخصصة. وتجدر الإشارة إلى أن التدريس بالنسبة لى عبء يثقل كاهلى ويحرمنى من السفر لمشاهدة أعمالى التى تعرض فى الخارج. فأنا أعيش بصفة مستمرة فى منزلى فى روما ولا أغادره إلا لساعات قليلة حيث أمارس رياضة المشى لبعض الوقت. فأنا أستيقظ مبكرًا وأعمل حتى الثانية عشرة ظهرًا وبعد الظهر وبالتحديد فى الثانية والنصف ظهرًا أعود مرة أخرى للعمل حتى الخامسة والنصف مساءً ولا أعمل لساعات أطول إلا فى حالات نادرة إلا إذا دعت الضرورة لذلك.

فأنا أخصص جزءًا من وقتى للقراءة والاطلاع. وفى المساء وبالتحديد بعد العشاء أستمتع بقضاء بعض الوقت مع أفراد أسرتى وفى العاشرة مساءً أذهب إلى الفراش ومعى بعض الصحف والمجلات القديمة. فأنا قلما أذهب للمسرح لمشاهدة عروض مسرحية وأكتفى بلقاء أصدقائى المقربين بدلاً من ذلك. تبدو حياتى مملة ورتيبة ولكنها تحوى بداخلها حركة ديناميكية هائلة تكمن فى طبيعة عملى وما أكتبه. وبالرغم من أن الحياة بصفة عامة ليست سوى مسرحية شديدة المأساوية إلا أننا نستطيع من وقت لآخر أن ننعم ببعض السعادة والبهجة.

ويصف بيراندللو أعماله بعبارات شديدة العمق والدقة حيث يقول:

"إن أعمالى تعكس الحياة والعالم. إن هذا النوع الذى أقدمه من الأدب يبدو فيه بوضوح الحزن والسوداوية ولكننى أقسم أننى لم أقصد مطلقًا ما أكتبه أو ما كتبته.

كان أحب إلى قلبى لو أننى قدمت شيئًا آخر. إن الشعر هو أصدق الفنون وأقوى أنواع الأدب على المستوى الجمالى. إن الشعر هو روح الفن وجوهره. أما مسرحى فهو مسرح جاد. إنه ليس مسرحًا سهلاً ومريحًا بل مسرح صعب يختلط فيه الواقع بالخيال ويتخلل كل منهما الآخر. فعلى طريقة برناردشو تختلط قوة الواقع بسحر الخيال. إنها دراما واقعية ولكنها غير تقليدية فتحت بابًا واسعًا أما النقاد والجمهور معًا للنقاش والجدل. ويختتم كتيب العرض الجزء المخصص عن بيراندللو ببعض من كلماته على درجة كبيرة من الشاعرية:

"أنا أتحدث ولكنى لم أعد أعرف صوتى. من يتحدث بداخلى؟ حبيبى. عما تبحث فى عينى؟ أتريد إعادة اكتشاف ما بداخلى. لتنظر مرة أخرى. عندما تنظر مرة أخرى وتجد شيئًا ما خذه لك. ولكن لا تسألنى كيف أجدك. لأن هذا ما لم أعد أعرفه مطلقًا.

د. دعاء عامر

• يخطئ من يتصور أن المسرح السياسى هو مجرد من الدراما يعكس مفهوماً ثوريا للتناقضات الاجتماعية والسياسية القائمة فى مجتمع معين يمر بمرحلة تاريخية معينة..

المسرح والتّراث الشعبى

فن المسرح فى تونس نشأ بين أحضان النخبة

أصحاب الثقافة الكونية أهملوا تراثهم الشعبى

تراثنا فى حالة أفول ومهدد بالفناء

المسرحيات التى وظفت التراث قليلة ونادرة

دون الدخول فى متاهات السؤال الأزلى: هل عرف العرب المسرح؟ وإذا كانوا لم يعرفوه لماذا؟ وخاصة أنهم ترجموا التّراث اليونانى بفلسفته وعلومه وأضافوا إليه من عندهم. المهم، يمكن أن نقول إنّ المسرح نشأ من التراث الشعبى والنصوص اليونانية كانت تراثا شعبيا يونانيا مقدسا (الأسطورة: نزعت عنها القداسة فتمّت مسرحتها) كذلك المسرح العربى نشأ بين أحضان التراث وتحديدا التراث الشعبى، وعندما نقول «المسرح العربى» يتوجه تفكيرنا بالأساس إلى النص لأنّ عناصر العرض الأخرى لم يقع التركيز عليها باستثناء الملابس لأن جل المسرحيين كانوا يعتقدون فى واقعية الشخصيات التاريخية التى يقدمونها إلى الناس.

أقرّ جلّ الباحثين فى المسرح التونسى بأنّ هذا الفن نشأ بين أحضان التراث ولكن فى مجمله كان تراث النخبة أو التراث العالم مثل الشعر الفصيح والموسيقى الراقية والتاريخ بخلفائه وملوكه وشعرائه، والتراث الأدبى بكتبه وموسوعاته، باختصار ما حفظه لنا المثقفون من النخبة الفكرية فى التراث العربى الإسلامى وحتى عز الدّين المدنى الذى حاول أن يخرج فى نصوصه المسرحية عن الأمراء والخلفاء، اعتمد وثائق كتبها المثقفون (الطبرى، المعرى، ابن النديم....) تحدّث المدنى عن حركات شعبية (الزّنج، صاحب الحمار....) إلاّ أنّه سار فى ركب التراث العالم أو تراث النخبة ولم يوظف التراث الشعبى فى مسرحه.

إنّ نظرتى للتراث الشعبى باعتباره عنصرا أساسيا فى حياة المجتمع – والمسرح مرآة هذا المجتمع – هى نظرة استراتيجية فى ظل التحولات التى تشهدها المجتمعات العربيّة الإسلامية بشكل عام والمجتمع التونسى بشكل خاص فى ظل ثقافة العولمة التى تهدد أجيالنا القادمة فى هويتها وثقافتها، ولذلك يصبح التراث الشعبى حصنا منيعا يحمى هويتنا من الذوبان والانطماس ويحمى شخصية أجيالنا اللاحقة من الاهتزاز والإرباك.

الفنون كثيرة والتراث الشعبى متنوع ومختلف بل ومتناقض أحيانا، ولكن ما هو الفن الأقدر على التعامل مع التراث الشعبى؟ بطبيعة الحال نجيب: المسرح، أوّلا: لأنّ العلاقة وثيقة بين الطّرفين، تستمدّ شرعيتها من التاريخ الطويل الذى جمع بين التراث الشعبى والمسرح بدءاً بعباقرة اليونان: سوفوكليس أشيل ويوربيديس ومرورا بكثير من الكتاب الكبار مثل موليير وشكسبير ووصولا إلى لوركا وبوال وبريشت، وكذلك فعل المسرحيون العرب إجمالا أما التونسيون فقد كانوا أقل اهتماما بتراثهم الشعبى ....

وثانيا: كما هو معروف المسرح جامع لكل الفنون وبناء عليه فإنه الأقدر على إعطاء نَفَس جديد للتراث الشعبى الذى تعرض لحملات مدروسة للتشويه والمسخ، وبالتالى فإن فنوننا الشعبية لم تنل حظها من البحث والتوثيق. ولكن لسائل أن يسأل لماذا هذا التركيز على التراث الشعبى؟

الإجابة واضحة.. لأن هذا التراث فى حالة ذبول ومهدّد بالفناء، ثم هو ضعيف البنية نتيجة الهجمات العنيفة التى شنّت عليه من قبل الثقافة الرّسمية وتراثها النخبوى معتبرة هذا التراث رمزا للجهل والتخلّف والرجعية ولأنه يعيق تقدّم البلاد واللّحاق بركب الأمم المتقدّمة. فأهمل هذا التراث نتيجة الحملات الشعواء التى تعرض لها من طرف مفكرى النخبة. فتاه الكثير منه بعد أن ضاقت به السبل ومرض أغلبه بعد أن حاصرته الميكروبات والفيروسات من كلّ حدب وصوب وفنى جزء كبير منه من جرّاء عدم إعطائه جرعة دواء كان بالإمكان توفيرها له وحقنه بها لا لسبب إلاّ لأنّه يمنعنا من اللحاق بركب الأمم االمتقدّمة التى لم نلحق بها إلى الآن رغم أننا طلّقنا تراثنا وثقافتنا الشعبية.



عرض « ست الحسن »

إنّ التعبيرات الشعبية هى فى إحدى تعريفاتها نتاج العلاقة الجدلية بين المجموعة وواقعها بمعنى أنّها حصيلة التجربة الإنسانية بأوجهها المختلفة التى تنطلق من الماضى وتستقرئ الحاضر وتستشرف المستقبل، مستقبل يحافظ على الهويّة والتوازن فى شخصية الإنسان الذى تخلخل كيانه نتيجة الهزّات التى تعرض لها فى تاريخه الحديث والقديم وآخر هذه الهزّات زحف التكنولوجيا بوسائطها ووسائلها المتعددة وهذا ما يجعل الثقافة الشعبية البدائية غير قادرة على المقاومة والصمود أمام هذا التيار الجارف للصورة وثقافتها إذ لم يقم المثقفون المتخصصون فى التراث الشعبى أو المنحدرون من أصول هذه الثقافة الشعبية والتى نشأوا بين أحضانها وتربّوا على إيقاعاتها وتفاعلوا مع إبداعاتها بالوقوف مع ثقافتهم الشعبية ودعمها وجعلها قادرة على المقاومة مقاومة كل الزواحف مهما كان مأتاها.

ظلّ التراث الشعبى زمنا طويلا مبعدا أو بعيدا عن مجالات اهتمام الدارسين وخاصة من الجامعيين وكذلك المبدعين والفنانين، فظلّ بعيدا عن ميادين الإبداع المختلفة فى أوساط أولئك الذين تبنّوا اتجاهات الحداثة أو الثقافة الكونية بقوة مطلقة أو منغلقة.

وقعت بعض المحاولات من طرف مثقفين لدراسة الثقافة الشعبية مثل: محمّد المرزوقى ومحيى الدّين خريّف وعبد الرحمان أيوب، ولكنّ هذا المجهود غير كاف، باعتبار أنّ هؤلاء على قلّتهم لم يخصصوا كل مجهوداتهم للعناية بالثقافة الشعبية وبتراثها المشتّت والمهمل وبالتالى كانت الأعمال التى أنجزوها قليلة جدّا مقارنة بالأعمال التى قدّمت حول التراث العالم أو تراث النخبة.

أمّا المبدعون وخاصة المسرحيين وتحديدا الكتّاب

• يسرى حسان "رئيس تحرير مسرحنا" تم اختياره لعضوية لجنة تحكيم مهرجان شفشاون بالمغرب والذى يقام خلال مارس القادم.

● إن وسيلة مسرح المقاومة المعاصر فى الاحتجاج هى الدعوة إلى عالم الحب.. عالم الصفاء الإنسانى ولكن الخطأ الذى يقع فيه هذا المسرح هو أنه لا يملك تصورا محددا للمستقبل.. وإنما كل ما ينادى به هو أن اهدموا هذا العالم المتعفن..

فإنهم لم يلتفتوا إلا نادرا إلى هذا التراث باعتباره فى أغلبه إما خرافات أو حكايات شعبية بسيطة، ساذجة لا يمكن توظيفها وحتى إن وقع ذلك فإنه يوجّه للأطفال باعتبار عقلهم الذى ما زال يؤمن بالخرافة (وهذا غير صحيح، فحتى عقل الأطفال أصبح يرفض هذا الطرح). لقد وقع توظيف التراث الشعبى فى بعض النصوص المسرحية والتى فى مجملها لا تتجاوز أصابع اليد "الجازية الهلالية" لرجاء فرحات، "الشعراء" لصابر الحامى ومنيرة الزكراوى، و"حسونة الليلى" لنفس الثنائى، و"الدغباجى" لصالح الجدى، "الحضرة" لفاضل الجزيرى وسمير العقربى، إذا اعتبرنا ذلك مسرحا.

لا شكّ أنّ عدد النصوص المسرحية التى وظفت التراث الشعبى قليلة جدا مقارنة بما يقدم من النصوص سنويا فى البلاد التونسية سواء المؤلفة تأليفا جماعيا!!! أو المقتبسة أو المتونسة أو المسطو عليها سطوا (أى لا تقع الإشارة إلى مؤلفها الأصلى...).

وإذا بحثنا فى الأسباب يمكن أن نحوصلها فيما يلى:

1 - الاستنكاف من هذا التراث واحتقاره من طرف أغلب المثقفين والكتّاب خاصّة لأنهم يعتبرونه ساذجا فى مجمله مليئا بالسحر والشعوذة والعجيب والغريب.

2 - جهل الكثير من المبدعين والمثقفين بهذا التراث، وفاقد الشىء لا يعطيه، وخاصّة أنّ جل التراث الشعبى مشتّت ومبتور وشفوى بالأساس، وأن سدنته وحفّاظه بدأوا يقلّون شيئا فشيئا لأنهم كبار السن ومن ديناصورات الثقافة الشفوية.

3 - فقدان الخيال باعتباره كان يتربّى مع الأطفال والآن فى ظل الصورة والتلفزة انتفى الخيال، غابت قصص الجدّات وخرافات الأمهات التى كانت تؤنس ليالى الشتاء الطويلة عند العائلات التونسية.

4 - الحملات الشعواء التى وقع شنها على هذا التراث بعد الاستقلال ووظف توظيفا سيئا سياحيا وسياسيا.

وبناء على هذا الاستنتاج تطرح مسألة ضرورة إعادة الاعتبار إلى هذا التراث المهدّد فى الصميم سواء بالضياع والتلف أو السطو عليه، وبالتالى فهو كما يقول الدكتور نبيل على «يحتاج إلى استخدام الأساليب التكنولوجية الحديثة فى صيانته وترميمه وأرشفته وإعادة استخدامه وتوظيفه. إن لم نتول نحن هذا الأمر فسيتكفّل به غيرنا، خاصّة وأنّ المادة التراثية الخام تعتبر فى كثير من الأحيان ملكية مشاعاً للجميع، حتى وإن لم تكن مشاعاً فقد قمنا من تلقاء أنفسنا بتعريض تراثنا للنهب والضياع..... هذا أولا، وثانيا أن يوضع تحت تصرف رجال المسرح وعموم الفنانين بشكل عام ليعطوه دفعا جديدا ونفسا فنيا لإعادة إحيائه. وأعتقد أنّ العناية بالتراث الشعبى تعتبر واجبا وطنيا لنعيد الاعتبار لميزات شخصياتنا وخصوصياتنا وقيمنا وحياتنا وركائز هويتنا وإبداعات ثقافتنا التى تخلّصنا منها كما تتخلّص الحية من جلدها. ونحن نعرف أنّه «لا إبداع فى مجال العلوم دون إبداع فى مجال الفنون فى عصر بات فيه مصير الشعوب رهنا بإبداع أبنائها» والإبداع لا بدّ له من مصادر وينابيع ينهل منها، فإذا انعدمت أو أعدمت الينابيع مرض الإبداع لأنّ جذوره يبست بسبب غربته وبعده عمّن يستهلكه من الفئات الشعبية. لذا وجب الاعتناء بالمادة التراثية الشعبية تحسّبا لما قد يصيب ما تبقى منها، سواء من المادة التراثية نفسها، أو من المشتغلين بها أو حفظتها.

قلت إنّ التراث الشعبى لم يلق حظّه مع المسرح إلا فى حالات نادرة والمسرح، كما ذكرت آنفا، أقدر الفنون على إعادة الحياة إلى هذا التراث لأنه يصوّر شخصيات حيّة تتحرك أمامنا فنحسّ تجاهها بالتعاطف والحميمية، وهو الفن الجامع للفنون، فهو يوظف فنونا عديدة فى العرض، فلذلك يمكن أن نرى ملابسنا التراثية وهى حية أمامنا وهندستنا المعمارية فى الديكور وزخارفنا وخزفنا فى المتممات الركحية وأشعارنا الشعبية وقصصنا فى النصوص ومنسوجاتنا وموسيقانا وأغانينا ورقصانها فى الملابس والديكور، كل هذه الإبداعات نراها متوهجة تتقد حياة أمامنا. وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن الإخراج للنص المسرحى.

النص المسرحى التراثى والإخراج

عندما نقول النص المسرحى لابدّ أن نفكر فى نقله على الركح، لأنّ النص المسرحى مهما كانت درجة إبداعيته وشاعريته إلا أنه يبقى منقوصا ما لم ينقل إلى الركح، بمعنى آخر ما لم ينقل من حالة السكون إلى حالة الحركة، من حالة الجمود إلى حالة الحياة، وما أروع الحياة عندما تعود للكائن من جديد، فهى مثالنا وأمنيتنا أن تعود لنا الحياة يوما وباعتبارنا نتمناها لأنفسنا فإننا نتمناها أيضا للأشياء التى نحبها ومنها تراثنا الذى ولدنا وترعرعنا فيه، ورقصنا على إيقاعه ومع أنغامه تفاعلنا وبألوانه الزاهية انبهرنا وعشنا على دفئه شتاء وأنعشتنا برودته صيفا، فالمخرج «يريد أن يترجم الكلمات المكتوبة فى النص إلى حياة أناس من لحم ودم وأعصاب.... وهم يعيشون ويتحركون فى أمكنة معروفة وبين أشياء ملموسة ويستحوذون بما يقدمونه على سمع المتفرجين وأبصارهم وعقولهم وعواطفهم.

والمؤلف يؤكد أنّ المسرح فن جماعى مركب من عناصر متعددة، ومهمة المخرج أن ينظم هذه العناصر كى لا يطغى أحدها على غيره وبذلك يكون دوره حاسما فى العملية كلها وهو المسئول والمطالب بأن يصنع عرضا ناجحا» يمتع ويقنع.

لربما بحكم تقديسنا للكلمة وقع تركيزنا على النص باعتباره أهم عناصر العرض المسرحى ولكن هذا ليس من المسرح فى شىء، لأنّ المسرح مجموعة من العناصر المتجانسة التى يهندسها المخرج بفكره وإبداعيته وحرفيته ليقدّم عرضا مسرحيا ممتعا ومسلّيا لكى يستقطب الجمهور ويرضيه. وبالتالى ينبغى على المخرج الذى يتصدى للنص التراثى أن يكون عارفا بالملابس التراثية، والموسيقى التقليدية المقدّسة والدنيوية والمنسوجات والرقص والخزف والحركات والهندسة المعمارية، باختصار أن يكون مطلعا إطلاعا جيّدا على مكونات هذا التراث حتّى لا يقع فى الأخطاء والإرباكات التى يمكن أن تستفز المشاهد أو تنفّره من هذا التراث الذى نرنو إلى إحيائه وإعطائه نفسا جديدا ليساعدنا على التصدى للمسخ والتشويه.

أما إذا كان المخرج جاهلا بهذا التراث فإنه سوف يمسخ هذا التراث ويحرّفه ويشوّهه، ولذلك فإذا نظرنا من الناحية الجمالية فإنه ينبغى على المخرج أن يكون عارفا بعناصر العرض الذى يقدمه، وإذا لم يتيسّر له ذلك فإنه يمكن أن يستعين ببعض المختصين، المسرح ليس أدبا صرفا، ولكنه أدب ضمن شروط المسرح ولذلك فنصّه لا يكتمل إلاّ بعد إخراجه على الركح وتقديمه للمشاهدين عرضا بصريا فرجويا، وما عدا ذلك يكون النص المسرحى منقوصا لكى لا نقول جثة هامدة، حتّى يبعث فيه المخرج الحياة عن طريق الممثل.

رأينا من المفيد عندما تحدثنا عن النص المسرحى والتراث الشعبى ونحن نفكر فى مسألة الإخراج التى نراها عملية ضرورية لأى نص مسرحى حتّى نستطيع أن نرى البصرى من التراث بعد أن سمعنا الملفوظ منه.

إنّ تراثنا الشعبى إذا وقع الاعتناء به والاطلاع عليه والاطمئنان إليه، يمكن أن يقدّم إبداعات شيّقة سواء على مستوى الكتابة النصية أو على مستوى الكتابة الركحية، لأنّ المسرح جامع الفنون، المسرح تراثى أساسا بنصه وعناصره الأخرى.

فى نهاية هذه الإطلالة ، لابدّ أن ننبّه إلى أننا لا ندعو إلى تقديس التراث الشعبى، كل هذا التراث، بل دعونا إلى استباحته بعين نقدية وفكر وقّاد مبدع حتّى نأخذ منه المشرق ونترك المظلم الذى لا ينفع البلاد ولا العباد.

الكثير من تراثنا الشعبى جميل ورائع ومنفتح على الآخر، منفتح على كل من فى السماء وكل من فى الأرض فلماذا لا نعيد فتحه من جديد ويكون ذلك فتحا عظيما ودرسا فى التسامح والتسامى بالجسد والروح معا تمثيلا وإمتاعا، مسرحا وإبداعا. وفى النهاية يوفر لشخصيتنا الضمانة الأساسية لتوازن شخصيتنا المهزوزة.

النصوص التى وظفت التراث الشعبى قليلة جداً

لا ندعوا لتقديس التراث بل استباحته بعين نقدية!

معظم المبدعين يجلهون أهمية ومعنى التراث الشعبى

د. محمد عبــازه
مدير المعهد العالى للموسيقى والمسرح الكاف. تونس

ضمور المسرح
تأملات اسطنبول 2007

لأننا نمضي أغلب أوقاتنا في الضغينة والتطاحن، فإنه سيكون من المجحف أن ننتظر السعادة من المسرح. وحتى لو طفقنا ضحكا ومرحا ونحن نشاهد عرضا ما، فلن يكون ذلك المرح العابر تعويضا عن تلك المرارات التي تسيح منا أنهارا.. المسرح يأتي دائما بعد الإنسان، ولكنه لا يجد إنسانا ليبث فيه روح الحياة..

علينا أن نتخاصم كثيرا وأن نحزن أكثر قبل أن تصير بروفاتنا مصدر سعادة لنا نحن العاملين في المسرح. شخصيا، لم أكن أنتظر يوما أن يكون عملي مع الآخرين –الذي أنا مجبر عليه في المسرح– مصدر سعادة لي أو لغيري!

كلما ساد جو الوئام والسكينة بين العاملين في بروفات عمل ما، فتأكد أن هنالك خللا ما.. ولا شك أن الأمور ستسوء في النهاية بين الجمي.

ليس هناك وقت للوجوم ونحن نؤدي أدوارنا على المسرح، ولو كنا نؤدي دور مكبث أو هاملت. على المرح أن يغمرنا ونحن نمثل أدوار كائنات تتربع فوق قمم اليأس

في المسرح نشهد عذابنا كما نشهد حبنا.. نعيش اغتصاب الإنسانية فينا. تحت قببه العالية أو الواطئة يدوي مانيفستو الفضيلة بينما نعيش الضياع على مقاعدنا الوثيرة الحمراء.

لماذا كانت ستائر المسرح حمراء؟.. ألأنها اصطبغت بدماء الملك دنكان!

علينا بنسيان المسرحية بمجرد تلقيها، فلا شيء يرجى من تذكرها.

ما الذي نرجوه من مسرح بلا شكسبير!

في الحياة، نمارس هوايتنا المقيتة في إتعاس غيرنا.. وفي المسرح نستسلم للآخرين لكي يتعسونا..

في المسرح يبدأ الحب بسرعة والقتل بسرعة اكبر.. وفي النهاية نترك مقاعدنا ونغادر دون أن نحيط علما بمأساة هاملت ولا بحبه أو بسوء ظنونه.

– هل يتفق ما نشاهده في المسرح مع الحياة؟

.. هراء وكلام فارغ!.. الحماقة أن تصور الملك لير مخبولا. ما كان على هاملت أن ينتقم، وما كان لماكبث أن يغدر ولعطيل أن يغير.. بفضل الجريمة نمت المأساة التي تحملنا على الهروب. وما الهروب؟.. إنه الحياة بعينها.. مسرحية جديدة!؟.. علينا ألا نحلم كثيرا..

– ألم يكن أجدر بهاملت أن يكون هو قاتل أبيه، وبذلك نستريح جميعا؟

قد نحب بعضنا البعض، ولكننا في النهاية نرحب بالتخلص من بعضنا البعض. كنا نود النجاة من الاكتظاظ الذي لا مكان فيه للتواصل. فعلا، لقد كان كراب Krappاللعين وغدا لا أمل فيه.

الحياة لا تطاق. لذلك، فمن الطبيعي أن تكون المسرحيات الجيدة لا تطاق أيضا..

كلما قل رواد المقابر إلا وتطوعنا للبحث لها عن زبائن جدد. نحلم بالأمل الذي لا يفتأ السياسيون يعدوننا به، ولكننا لا ننتبه إلى أنه لم يسبق لأحد من الساسة أن وجد ما يحلم به.

– لم لا نسجل أحلامنا علنا نصدقها يوما ما، فنشعر بسعادة فوق احتمال البشر!؟

تلك مهمة مسرح ما بعد الحداثة..

عندما سيلقي بنا الكرسي الهزاز إلى نهاياتنا المحتومة، سيجتاح أبصارنا شريط عمرنا القصير –لاشك عندي في ذلك ..–سنستعرض في لحظة كل حياتنا التي لن يتبق منها في النهاية سوى رواسب الأنين. سندين أنفسنا كما لم ندنها من قبل، قائلين: هنا كان ينبغي لنا أن نتوقف.. هنا كان ينبغي لنا أن نرفض.. هنا كان ينبغي لنا أن نهرب.. سنتأكد بأن لا أحد فينا كان يوما ضحية. ما هذا الطوفان من الجرائم التي لم يعبأ بها أحد؟.. سيتأكد لنا بأن الجحيم هو ما كنا فيه وليس ما سننتهي إليه!! والناس، أين هم الناس؟.. هناك في المسرح يصفقون لانكساراتهم ويضحكون على خيباتهم.. ألا تبا لنا من جنس بشري ضعيف ومزري؟

إبليس يرفض السجود، ويستسلم آدم لغواية امرأة قاطفا من التفاح المحرم، فيكون الطرد من الفردوس مصير الجميع!.. يا لها من بداية لا تعرف لها نهاية!!!

كلنا نبدأ في المسرح من فشل عظيم، وسيكون رائعا لو قيض أن ننهي مسارنا بفشل أعظم. ألم ينتهي آرطو Artaud فاشلا بامتياز؟ ألم يعترف كروتوفسكي في نهاية حياته بفشله؟ ألم يعلن المسرح الحي فشله وقرر أعضاؤه حل فرقتهم مخافة أن تتحول إلى مؤسسة؟ وحدهم العباقرة يعرفون قيمة الفشل.

كلنا نعرف ما نعرف، ونستنتج ما لا نعرف، وفي النهاية نعرف بأننا لم نكن لنعرف شيئا.

د. يوسف الريحانى
المعهد الوطنى للفنون الجميلة
المغرب

• نشأ عن الإحساس بالقهر وفقدان البراءة فى عالم التكنولوجيا المعاصر المعقد عدة اتجاهات مسرحية نابعة مباشرة من حركة الشباب يمكن أن نطلق عليها جميعا اصطلاح "المسرح المناهض" أو "مسرح المقاومة".

إذا كان المسرح «أبو الفنون» فمن تكون أمها؟!

المسرح «أبو الفنون» مصطلح خاطئ تماما، وموروث غير صحيح بالمرة، دفعنى إلى كتابة هذا المقال بحث لطالبة لى فى الدراسات العليا – تمهيدى ماجستير بإحدى الجامعات المصرية، تعجبت فى البداية على اعتبار أنه المصطلح الخاطئ، والعام، والشائع فى الحياة المسرحية المصرية والعربية قد اخترق قاعات الدرس العلمية، وكان لابد من هذا المقال.

فإذا ما تتبعنا – ولو للحظات – المصطلح الخاطئ (المسرح أبو الفنون) فما هو الفن الذى يمكن أن نطلق عليه أو عليها (أم الفنون) وهل سمع أحد منا بمثل هذه المقولة؟

إن الأسلم أن نقول بأن المسرح هو جامع للفنون، وهذه حقيقة لا يجادل فيها أحد، فهو الحاضن لفن اللغة وآدابها، وهو الميدان الواسع العريض الذى تلتقى فيه فنون الأداء التمثيلى، فنون الرسم والتصوير الزيتى، والفنون التطبيقية والجميلة فى تصميم المناظر والديكورات، ثم فنون الأزياء والحلى وفن تخطيط الوجه – الماكياج MAKE UP .

ولعل من الصحيح أن نقول إن المسرح من قديم الفنون، لكنه ليس بأقدمها حتى وإن انبثق قديما فى القرن الخامس قبل الميلاد، بل إن الدراسات الحديثة النابعة من نتائج الرسائل والأطروحات العلمية فى نهايات القرن الماضى (العشرين) لتشير إلى أن الممثل الإغريقى تسبس والذى كان يقوم بكل أدوار المسرحية – قبل عصر اسخيلوس – لم يشر إلى عصر بنثيوس Pentheus السابق على اسخيلوس، والذى أشار إليه الفيلسوف الألمانى فردريك نيتشه حين ذكر «لم يكن الإله ديونيزوس هو بطل أو موضوع التراجيديا القديمة، بل كان بنثيوس هو الأسبق عليه»، فماذا يعنى هذا التصحيح العلمى الحديث؟

إنه يقرر أن اسخيلوس لم يكن هو البداية للمسرحية الإغريقية (كما جاء ويُدرَّس فى كثير من المصادر والكتب العلمية والمسرحية)، نذكر جميعا عصر بركليس Periklesz الزاهر الديمقراطى، لكن الكشف المعاصر يؤكد أن ثيموستوكلس Themisztdklesz قد أدخل السياسة فى الوزن الدرامى لمسرحيات إغريقية سبقت، وعلى ما تقدم يبدو أن اسخيلوس لم يكن هو البداية أو مكتشف النوع الدرامى أو حتى النمط المسرحى Pattern.

ونفس التدقيق فى المسرح يعود بنا إلى مسرح قديم قديم، وأقصد به (المسرح الفرعونى) أو كما يحلو لنا أن نطلق عليه المسرح المصرى القديم، فمع اعترافنا بحضارة وادى النيل (بين الألفيتين الرابعة والثالثة قبل الميلاد)، وحوار الشخصيات القليلة فى صورتها الحوارية دراما (ممفيس Memphis)، ودراما (ورق رمسيس البردى)، و(خادم الممثل المتجول) (الألف الثانى قبل الميلاد)، واكتشافات اللغة الهيروغليفية على يد جاستون ماسبيرو Gaston Maspero عام 1882 والتى أطلق فيها على التعبيرات المتصلة بالأهرام تعبيرات درامية!! رغم عدم إشارته نصاً إلى وجود عروض مسرحية بالمفهوم العلمى لمعنى العرض المسرحى Spectacle.

ومع تقديرنا للباحث المتمكن الدكتور ثروت عكاشة من «أن نشأة المسرح فى مصر قديمة موغلة فى القدم، وهى لا شك تسبق نشأته عند الإغريق»، إضافة إلى حقيقة أسطورة أوزوريس، بردية الرامسيوم، والنص المنقوش على لوحة إدفو، والنص الدرامى! المكتشف عام 1870 من وضع القس الممثل إيخرنوفرت Ikhernofert، ثم ما شاهده المؤرخ اليونانى القديم هيرودوت من حفل تمثيلى فى مصر فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد.



إرهاصات المسرح المصرى القديم ارتبطت بالديانة والطقوس الجنائزية

إلا أن الفنون التشكيلية المصرية القديمة قد أوضحت أن الرقص والموسيقى – إلى جانبه – كان لهما دور مهم وأساسى فى ثقافة مصر الأولى، حيث احتفظ فرعون بعدد من الأقزام المهرجين فى بلاطه، كما احتوى البلاط على فرق كاملة للرقص وأخرى للغناء كان لها درجة عالية من التقدير الاجتماعى.

ونعود لنقول: كانت هناك إرهاصات لمسرح فرعونى قديم.. إرهصات ارتبطت بالديانة والسلوك والتصرفات الاجتماعية والطقوس الجنائزية، تشبه احتفالات الإغريق – فيما بعد – فى عيديهما الديونيزيا، اللينايا، والنتيجة والمحصلة: أن الرقص الإيمائى قد لعب دورا مهما بأشكاله المختلفة، وعلى ذلك فإنه يمكن العثور على مصطلح (الرقص) كثيرا، أما مصطلح (التمثيل) فلا، إن أشهر المسرحيات المعنونة (آلام أوزوريس) Passion Play لتدل معلوماتها وبياناتها وحقائقها ومجموعة قضاياها المسلمة على وقوفها بعيدة بعيدة عن فن المسرح، فالكهنة يقومون بالأدوار، هم يمثلون الآلهة أو «يجسدون» الآلهة وسط ضيق وقيد يشبه مخاض الولادة.

ومرة ثانية، المسرح ليس أقدم الفنون، وإلا فماذا نسمى فن المعمار؟ أقدم الفنون حقاً.

فى عصور ما قبل التاريخ Prehistory كان لكل بقعة من بقاع الثقافة عصرها التاريخى، كما كان لها فنها الخاص الذى يعكس العصر ذاته، والحياة الداخلية لإنسانها، وحيث كانت (المادة) Material واستعمالها هى الأساس والجوهر لمختلف الفنون آنذاك، بدأ تعامل إنسانهم مع الفن بمواد الأحجار، والأخشاب، والعظام والجلود بتقنيات تناسب الحال حينئذ، ليس هناك تحديد زمنى قاطع لهذه العصور، لعل أقدم تاريخ لهذه الفترة يعود إلى ما بين 20000، 50000 سنة، لكن الواضح أن هذه (النهضة) القديمة إن جاز أن نطلق عليها نهضة، قد تطورت بفعل الزمن، وحيث ظلت الفنون فى تطور – وإن كان محدوداً – لكنه خضع لعاملى التطور والازدهار، لكن الواضح – تاريخيا – أن التطور قد دخل قاطعا – وبقوة – فى الجنوب الغربى لقارة آسيا، والشمال الشرقى للقارة الأفريقية، وظهر ذلك جليا فى دجلة والفرات كما فى حضارة نهر النيل.

ورثنا مصطلحات خاطئة تحتاج إلى إعادة نظر

نعرف من وقائع التاريخ، والمتاحف والمعارض أن لكل شعب من شعوب العالم فنونه الخاصة، إلا أنه رغم عدم تحديدنا للفترات والحقب الزمانية، فإننا نعرف أيضا أن فن المعمار هو من أقدم الفنون إن لم يكن هو الفن الأسبق، هناك البناء والمعمار، لكن بأى هدف قام هذا البناء؟ فهذا من المستحيل تأكيده علميا، فقد حوى المعمار أناسا يصلون ويتعبدون فى مبنى يقدمون فيه شعائرهم، ويقصدون المبنى فى أعيادهم، ولعل معمار آثار بابل وآشور دليل على ذلك.

والآن هل سبق المعمار فن المسرح؟ أظنه قد سبق فعلاً وآثاره الباقية من تراب فى حجرات لا تزال باقية حتى وقتنا هذا (شهدتها فى بابل منذ عدة سنوات)، وإذن فهل يفضى لنا المؤرخون بالحقيقة العلمية؟ وإذا كان المعمار هو الفن الأسبق، فهل يمكن أن نعده أباً للفنون؟ سؤال يحتاج إلى تفسير ومنطق علمى ليس بهذه السهولة.

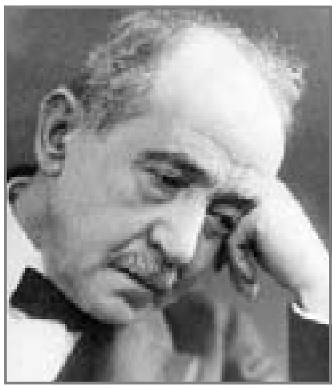
د. كمال الدين عيد

• الكاتب المسرحى لينين الرملى مؤلف «ذكى فى الوزارة» يتواجد يوميا بالمسرح القومى ليسجل ملاحظاته على العرض.

• الاتجاهات المسرحية المعاصرة فى العالم الغربى - وخاصة فى أمريكا — من حركة الشباب الثائر ضد التكنولوجيا، وضد المؤسسة العسكرية الصناعية التى تدفع بآلاف الشباب إلى الموت فى حرب غير عادلة لا يؤمنون بها مثل حرب فيتنام؛ وضد محاولة هذه المؤسسة التحكم فى أقدار الشعوب وحريتها.

نظرة طائرة على تاريخ مسرحنا


جورج أبيض


أحمد شوقى

مسرح رمسيس أضخم تجمع فنى عرفته حركتنا المسرحية

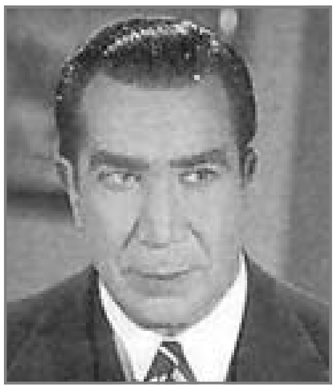
مصر مركز ازدهار المسرح في المنطقة العربية


يعقوب صنوع

التيار القومى استفاد بغزارة من حركة الترجمة

المسرح المصرى بدأ تاريخه الحديث فى النصف الثانى من القرن 19


زكى طليمات


يوسف وهبى

إذا استبعدنا كل المحاولات المخلصة التى بذلت، وتبذل للكشف عن جذور وأصول للظاهرة المسرحية فى الفترات البعيدة من تاريخ شعبنا العريق، سنجد أن المسرح المصرى بدأ تاريخه الحديث مع النصف الثانى من القرن التاسع عشر، بداية مقرونة بالنقل عن الحضارة الأوربية والتأثر بها.

ففى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، كان العصر عصر تطور وتجدد اجتماعى، حيث انتشر التعليم ومعرفة اللغات الأجنبية، وبدأ المسرح المصرى يتخذ طريقه إلى الوجود مرتكزًا على الاقتباس محاولاً –مع تأثره بالمسرح الأوربى – تبادل الحوار مع مشاكل المجتمع وواقع الحياة.

كانت الفرق الأجنبية، فرنسية وإيطالية، تتكاثر وفودها إلى بلادنا، بتشجيع من الخديوى إسماعيل الذى توج تشجيعه لهذه الفرق ببناء دار الأوبرا سنة 1869 احتفالاً بافتتاح قناة السويس.. ولكن يعقوب صنوع –وهو يضع أدنى لبنات المسرح المصرى فى ذلك التوقيت التاريخى ذاته –قد عالج بالكوميديا الجريئة ملامح الحياة المصرية السياسية والاجتماعية، برغم استناده على أصول من المسرح الأوربى، اقتبسها ومصرها أحيانا، ونسج على منوالها أحيانا أخرى.

وكما اتخذ يعقوب صنوع من اللغة الدارجة أسلوبًا للحوار، بهدف أن تكتسب التجربة المسرحية صبغتها المحلية وتفاعلها مع واقع الحياة المصرية.. كذلك نقل عثمان جلال نصوصًا من المسرح الفرنسى – وبالأخص بعض مسرحيات موليير – واختار اللغة الشعبية الدارجة المنظومة فى زجل أسلوبا للحوار، وكان فى كتابته لهذه النصوص أمينا على الأصول التى نقل عنها، بقدر ما كان بارعًا فى تمصيرها وتطويعها للملامح المحلية، وهناك إجماع على أن تجربته هذه يتمثل لنا فيها – أول استخدام للنظم فى المسرح المصرى.

على أن المسرح المصرى – بعد ظهور صنوع بقليل – كانت له أيضا بدايات أخرى اتصل فيها بالاقتباس تعريبًا باللغة الفصحى، واتصل فيها بالمسرحيات الغنائية المكتوبة بعض مقاطعها بالشعر.. ففى جولة فنية إلى مصر، جاء سليم النقاش بفرقته من الشام، وقدم مقتبسات عمه مارون النقاش إلى جانب مسرحيات أخرى اقتبسها هو وعربها بنفسه.. وبعد ذلك هاجر أبو خليل القبانى من إقليم الشام، وحقق بوجوده فى مصر جوًا مسرحيًا جديدًا، قوامه الرقص والفكاهة والغناء.

ويمكن القول، بأن مصر –بإنشائها دار الأوبرا، وباستضافتها للفرق الأجنبية الزائرة، وبظهور نشاط مسرحى فيها له مسحته المحلية وله نبضه السياسى والاجتماعى، وباحتضانها لبعض رواد المسرح العربى الذين عجزوا عن الاستمرار فى ممارسة فنهم ببلادهم.. مصر بهذا كله –أصبحت مركزًا للازدهار الفنى بالمنطقة، فهى على حد تعبير الكاتب اللبنانى يوسف نجم: "بلد النهضة الثقافية والفنية فى ذلك الحين وفى كل حين".

ويمكن القول كذلك، بأن المهتمين بالمسرح –عند ظهور مسرح صنوع –قد أدركوا منذ البداية، كما أدركت السلطة الحاكمة، أن المسرح فن له اتصاله المباشر بالجماهير، وله نبرته العالية، وله خطره وأهميته.. وبالتالى وجهت إليه السلطة اهتمامها: تحاول أن تستقطبه أحيانا وتعمد إلى مصادرته فى أحيان أخرى كلما أحست أنه يتحرك ضد اتجاهها.. وليس يخفى على أى متتبع لنشأة حركتنا المسرحية وتطورها، أن الخديوى إسماعيل قد لجأ إلى مصادرة مسرح يعقوب صنوع نفسه، وأن موقف الخديوى تجاه مسرح صنوع لم يكن مجرد إجراء وحيد لخنق أول محاولة تستهدف إقامة مسرح مصرى يعالج مشاكل الناس وينقد سياسة الحكام، وإنما تكررت بعد ذلك مواقف مماثلة، إذ نجد مثلاً، على مستوى نشاط الجمعيات الخيرية، أن عبد الله النديم قد واجه بدوره مثل هذه المصادرة فى عهد الخديوى توفيق، عندما حاول تقديم بعض المسرحيات التى تتصدى لنقد السلبيات السياسية والاجتماعية وكان هذا الضرب من المصادرة السريعة للمحاولات المسرحية وهى فى المهد يستهدف بطبيعة الحال إسكات كل من يفكر فى إنشاء فرق تمثيلية تأخذ بالاتجاه الذى اختطته فرقة صنوع.

ومضى مسرحنا يعبر بنشاطه إلى السنوات الأولى من القرن العشرين، محتفظًا ومتطورًا بكل الملامح والتيارات التى اقتربت بمرحلة بداياته فى القرن التاسع عشر.

ازداد تمركز النشاط الفنى بالقاهرة وأصبح يجرى فيها بصفة متصلة، الأمر الذى لم يكن متحققًا لأى من البلاد العربية الأخرى. واستمر المسرح المصرى يرحب بالفنانين المهاجرين من البلاد العربية، فتتابعت فى العاصمة فرق متعددة تحمل أسماء شامية مثل "يوسف الخياط"، و "مراد – رومانو" و "القرداحى".

وبدأ المسرح الغنائى يتألق صداحًا بصوت مصرى هو صوت سلامة حجازى، الذى عُرف أولاً فى نهاية القرن التاسع عشر من خلال عمله مع فرقة "إسكندر فرح"، ثم استقل بعد ذلك بفرقته الخاصة، التى ألفها – مع بداية القرن العشرين – 1904 وهو مطمئن للجمهور العريض الذى التف حوله وأحب صوته، فضلاً عن أنه كان حريصًا على تزويد عروضه الغنائية بالملابس والمناظر الفاخرة التى يتم تصميمها وتنفيذها فى إيطاليا بواسطة أساتذة إيطاليين ممن تخصصوا فى هذا الفن، فكان لهذا العامل أيضًا تأثيره المساعد على الرواج الكبير والنجاح العظيم الذى حققته الفرقة!

فى هذه الفترة نفسها، كانت شخصية الممثل الكبير جورج أبيض تتكون على مستوى الهواية بالإسكندرية، وعلى مستوى الدراسة التخصصية بباريس، ووافدًا –على مستوى الاحتراف –بعد عودته إلى مصر سنة 1910 حيث قدم عروضه أولاً باللغة الفرنسية وسط مجموعة من الممثلين الفرنسيين، ثم ألف بعد ذلك سنة 1912 فرقته الأولى، التى قدمت بأسلوب جاد رفيع مجموعة من الأعمال المسرحية المترجمة إلى جانب بعض المحاولات الجادة فى مجال التأليف.

كانت بدايات مسرحنا المصرى فى تأثرها بالمسرح الأوربى ونقلها عنه، قد استندت أولاً على الاقتباس كما سبق أن أشرت، ولكن حركة الترجمة لم تلبث حتى شقت طريقها بدورها إلى المسرح، بدأت متسمة بالضحالة والتهافت فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، ثم اشتدت هذه الحركة حتى جاء وقت –فى صدر القرن العشرين –أصبحت فيه الترجمة هى المصدر الأول الذى ترتكز عليه البلاد فى نشاطها المسرحى.

وقد عرف المسرح المصرى –إلى جانب الاقتباس والترجمة –تيارًا قوميًا يهتم بتأليف المسرحيات المستمدة أحداثها من التاريخ القومى العربى، كما عرف تيارًا آخر اهتم بتأليف المسرحيات المحلية المستندة على استلهام التاريخ المصرى أو واقع الحياة المصرية نفسها، ولا ريب أن هذين التيارين قد تعلما واستفادا بغزارة من حركة الترجمة، ومن الملاحظ أن هذه الفترة من تاريخ مسرحنا –فترة بدايات القرن العشرين –قدمت لنا أكثر من كاتب يتمثل لنا فيه أنموذج "المترجم –المؤلف". مثل فرح أنطون وإبراهيم رمزى وخليل مطران وغيرهم.

واحتفظ مسرحنا بالأشكال المتعددة للغة الحوار فجمع فى عروضه بين الفصحى والعامية، والحوار المنظوم زجلا وشعرًا.

اقترنت فترة الحرب العالمية الأولى بالنزوع نحو المسرحيات المحلية الفكاهية التى يجرى الحوار فيها باللغة الدارجة، وحققت هذه الفترة الميلاد الفنى لشخصية الريحانى، كما اقترنت كذلك بظهور منيرة المهدية التى تعتبر علامة مهمة على طريق الغناء وعلى طريق المرأة إلى المسرح بصفة عامة، وعندما جاءت ثورة 1919 فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، كان المسرح الكوميدى يتألق فى عنفوان قوته وتمام انتشاره وازدياد إقبال الجمهور عليه بعد أن أخذ –بالتورية والتغطية الحاذقة –يعلق على مجريات الأمور فى هذه الثورة ويخاطب الجماهير فى توقعاتها وآمالها فى هذا النضال.

وبتأثير ثورة 1919 أيضًا ازداد تألق المسرح الغنائى وبدأت الألحان المسرحية تستلهم الأغانى الشعبية المحلية وسطع كالشمس اسم سيد درويش كرائد موهوب فى هذا المضمار.

ويبدو مسرحنا بعد ذلك وقد شب عن الطوق، ففى عام 1923 ينجح يوسف وهبى فى إتكوين مسرح رمسيس الذى يتمثل لنا فيه أضخم تجمع فنى عرفته حركتنا المسرحية.

وبدفعات من ثورة 1919 ومن سنوات النضال التى تبعتها، تبدأ مسرحيات شاعرنا أحمد شوقى تحتل مكانها فى المسرح المصرى، فتبدو كالطلائع الأولى الشجاعة للمسرح الشعرى.. والميلاد المسرحى الشعرى يكون كل شىء تقريبًا قد وُلد للمسرح المصرى! فبعد ذلك بسنوات قليلة تأخذ الدولة على عاتقها تكوين المسرح القومى، ثم إقامة المسرح المدرسى، ثم إنشاء المعهد العالى لفن التمثيل العربى، ثم تأسيس المسرح الشعبى، ثم تتوسع فى إيفاد المبعوثين إلى الخارج. ويتبلور لحركتنا المسرحية رواد كبار فى مختلف مجالات النشاط المسرحى: مثل توفيق الحكيم فى مجال التأليف، ومحمد مندور فى مجال النقد، وزكى طليمات فى مجال الإخراج والتخطيط.

ومن هذا كله ينمو حجم الكتاب المسرحى فى المكتبة العربية، وتنبثق كل آفاق الازدهار التى نلمسها فى الفترة المعاصرة بعد ثورتنا المصرية الحديثة فى 23 يوليو 1952 ومن المؤسف أن تلك النظرة الطائرة تقف عاجزة أمام هذه الفترة المعاصرة من تاريخ حركتنا المسرحية، فلا تستطيع أن تستوعب أبعادها المترامية.

وكل ما يمكن أن نشير إليه فى نهاية المطاف، هو أن نحاول تحديد مجريين أساسيين لحركة المسرح المصرى: أولاً مجرى التأثر بالخارج، وثانيًا مجرى الخلق الأدبى والفنى.

أحمد الألفى

• مسرحية "ذكى فى الوزارة" تحقق إيرادات تصل إلى 15ألف جنيه فى اليوم الواحد منذ افتتاحها الأسبوع الماضى.

• الأداء التمثيلى الجيد لا يكمن فقط فى اتباع تكنيك التقمص أو فى روعة الإلقاء إنما يكمن أساسا فى تكامل الشخصية مع الحدث العام فى المسرحية.

أثر التكنولوجيا على الصورة المسرحية

4 - 4

حتى الآن يمكن للضوء وإسقاطاته أن يستخدم كمنظر مسرحى أو كعنصر تصويرى يحل محل المنظر عبر «أشكال مفرغة من على شريحة معدنية، وإما أن تكون مرسومة على شريحة من الزجاج الحرارى، وإما أن تكون مصورة على فيلم حساس، على أن تتعرض إحدى هذه الشرائح لمصدر ضوئى شديد، ويسقط على شاشة بمواصفات خاصة. وكل هذه الأشياء قد تعتمد على تقنية ونظام بشرى يتعلق بعدد من العدسات المكثفة».
وهذه التقنية يمكن أن تقدم إمكانيات من الصعب توفرها على خشبة المسرح كإشعال الحرائق وسقوط المطر وحركة السحاب وصوت البرق والرياح واهتزاز الأشجار فى يوم عاصف... إلخ، إضافة إلى قلة النفقات قياساً على أبعاد الديكورات المبنية، كما تزيد من واقعية مكان الأحداث حسب الموضوع المعالج، وسرعة تغيير المناظر مما يساعد على التغلب على الركود البصرى الذى تعانى منه مناظر العروض التقليدية المبنية والتى تحتاج إلى تقنية عالية ومكلفة فى تغيير المناظر.
والإسقاط الضوئى، يمكن أن يكون فى اتجاه عكس فتحة المسرح Back Projection، أو من أمام فتحة المسرح Fornt Prolectien، ولابد أن يراعى أثناء إسقاط الأشعة الضوئية، ألا يعترضها الممثل، فتطرح ظله على الشاشة الخلفية، وتبتعد هذه الشاشة عن منطقة التمثيل بمسافة كافية لا تقل عن أربعة أقدام وتعزل إضاءات الممثل بعيداً عن مسار الأشعة الساقطة للمناظر حتى يكون المنظر على الشاشة واضحا ومعبرا عن الفضاء التشكيلى الذى يريده المصمم والمخرج وبعيداً عن تشويشه إذا تداخلت أشعة إضاءة الممثل بأشعة إسقاط المناظر.

المنظر المسرحى

أما عن الكمبيوتر بما له من إمكانيات ضبط، وذاكرة حاسبة تحتفظ بالبيانات التى يزود بها، فإنه أمكن استخدامه فى الضبط الزمنى لدخول وخروج المنظر المسرحى وضبط «إفيهات» الإضاءة حسب الخريطة الضوئية للمخرج، واستدعاء مناظر وطرز معمارية وملابس، من عصور خلت، يستفيد منها المصمم بصورة أسرع، مما لو بحث فى المراجع عنها، بالإضافة إلى استدعاء مساحات خشبات المسارح، المتوفرة فى ذاكرة الكمبيوتر، من حيث أبعادها المختلفة وطبيعة مسطحاتها، يستفيد بها كى يخلق عليها تصميماته، التى سيختار من بينها منظره المسرحى، بل يمكن استدعاء صور الممثل من ذاكرة الكمبيوتر وطرح إحداثياته الحركية على شاشته وتضخيم بعضها وتركيب صور لحيوانات خرافية عليها فتعطى تأثيرات أسطورية، ثم تطرح بعد ذلك على شاشات عرض تتصل بالكمبيوتر فيعرض تنوعا لفن الممثل ما بين صورة الممثل الحى وصورة الحيوان الأسطورى والممثل الحى نفسه الموجود فوق المنصة، وقد يضاف إلى ذلك صور عرائسية لرسوم متحركة ثنائية الأبعاد أو ثلاثية الأبعاد، الأمر الذى يعطى تنوعات وإيقاعات مختلفة تؤثر على حيوية المنظر، بل يمكن أن تخزن صورة الممثل الحى فى ذاكرة الكمبيوتر لتطرح على شاشة العرض، ليبدأ المشهد بصورة الممثل على شاشة العرض وينتهى على الخشبة أو العكس مما يخلق إيقاعاً فى الصورة، وهو ما يستتبع دقة لا يمكن لها أن تتحقق إلا بإمكانيات الكمبيوتر التكنولوجية.



الممثل المسرحى يبدأ من لحظة انفعالية

التلفزيون لا يتيح للجمهور المشاركة فى اللعبة التمثيلية

وعن التليفزيون فقد أحدث طفرة فى الكتابة الدرامية، من حيث اتصاله بالناس عبر بثه المباشر أو المسجل، إذ وصلت الدراما إلى عدد أكبر من المشاهدين قياسا على جمهور المسرح، ورغم ما بين المسرح والتليفزيون من مقاربة، إذ تفصل ستارة مسرح العلبة الإيطالية، وشاشة التليفزيون بين منطقة الأداء ومنطقة الفرجة إلا أن التليفزيون «ليس به قناة اتصال تبث أفعال المتفرجين إلى الممثلين مباشرة بصورة إيجابية تؤثر فى مسار العرض كما يحدث فى المسرح».
وسيظل التليفزيون يعتمد على بث المادة الدرامية المسجلة أو المباشرة، بصورة لا تتيح مجالا للجمهور، أن يشارك فى اللعبة التمثيلية، قياسا على مشاهدى المسرح، ذلك الجمهور الذى يرى الصدق الفنى فى مدى مطابقة المنتج التليفزيونى مع الواقع، ذلك الواقع الذى يستمد أصوله من بنية المشاهدة اليومية المتكررة للبرامج التليفزيونية، سواء أكانت أحداثها خبرية أو رياضية أو تسجيلية، أما مشاهد المسرح فيرى الصدق الفنى فى ارتباط هذه الأحداث - الدرامية - ببعضها، ارتباطا سببيا أو علمياً، أو احتماليا طبقا لسياق العرض.

اللعبة التمثيلية

هذا يشير إلى أن الارتباط الحرفى بالواقع، يحرم متلقى التليفزيون من إعمال خياله فى الصورة التليفزيونية، عكس متلقى المسرح - حتى ولو كان المنظر واقعياً أو طبيعيا - الذى يقفل معنى المنظر عندما يستكمل تشكيله بخياله.
وتطرح فرقاً آخر بين الممثل التليفزيونى والمسرحى، فإذا كان الممثل المسرحى لابد أن يبدأ من لحظة درامية وانفعالية، أو من خط دوره - رغم اختلاف مدارس الأداء - الذى يستمر معه حتى ينتهى منه فى تتابع خطى زمنى أثناء العرض، إلا أنه فى التليفزيون - والسينما أيضاً - لا يخضع لهذه الدفقة المستمرة، خلال زمن العرض، بل يخضع لنظام التصوير اليومى، بما له من تحديد يوم التصوير، لتصوير أحداث متفرقة، بامتداد المسلسل أو الفيلم، وفى نفس المكان.
كما أثرت تقنية المونتاج السينمائى على التجريب فى الصورة المسرحية، وفنية كتابة النص الدرامى بعيدا عن البنية الكلاسية للصورة، التى تعتمد على التتابع المنطقى للحبكة، أو توالى الزمن، وذلك بتقديم سلسلة سريعة من اللقطات، والتى كان لها تأثير على شكل المشهد فى المسرح السياسى، عند بسكاتور والملحمى عند بريخت فى لوحاته المونتاجية المستقلة أثرت بنية المشاهدة التى أرساها التليفزيون، وتقوم جمالياتها على التجزئة والفصل، وعدم الترابط بين برامجه المختلفة على التجريب، أيضا فى مجال الصورة المسرحية وخاصة فى «عروض موسيقى «الروك» فأصبحت تضم إلى جانب العزف الحى فقرات راقصة وفقرات كوميدية حقيقية وفقرات مسجلة على فيديو» مع إمكانية مشاركة الجمهور فى العرض.

الوسائط الاتصالية

إلا أن التطور التكنولوجى على الوسائط الاتصالية كان له شأن آخر فى خلق طبيعة تفاعلية أخرى للعلاقة بين المؤدى والمتفرج، فيما يعرف بالمسرح الرقمى الذى يعتمد على وسائط تقنية متعددة من كمبيوتر وفنون تصوير وجرافيك وهولوجرام وفيديو وبروجيكتور وشاشات عرض واتصال صوت فورى... إلخ، ساعدت فى عبور الإبداع المسرحى التقليدى إلى خلق بلاغة فنية واتصالية مختلفة.
هذا النوع من المسرح ترجع بداياته إلى ألعاب الكمبيوتر والبلاى ستيشن، عندما يتفاعل المشتركون فى ألعابها إلى حد الاندماج، كما يبدو فى سباق الدراجات الهوائية والسيارات، وكرة القدم والحروب الفضائية... إلخ.
تعتمد تقنية هذا النوع من المسرح، على ما يسمى القناع الرقمى، والممثل الرقمى، والممثل الحى، وإسقاط الصور الرقمية على شاشات العرض - المالتى ميديا الحية - عندما يقوم ممثل حى فى حجرة تحكم، وأمام كاميرات فيديو وبعيد عن منصة التمثيل، بأداء دوره فى سياق العرض، لتنتقل صورته إلى جهاز كمبيوتر ليسقطها على شاشات عرض لنفس الممثل، أو بأخذ الإحداثيات الحركية له، من خلال مجسات نبض censon تعلق فى مناطق المفاصل الحركية له، فتعكس هذه المجسات الأشعة الساقطة عليها من كاميرات تصوير إلى الكاميرات نفسها مرة أخرى، فتلتقط هذه الكاميرات المراكز الحركية للممثل التى تنتقل إلى كمبيوتر وتخزن على هيئة إحداثيات حركية، لتركب عليها صور معدة سلفاً ككائنات أسطورية أو ميتافيزيقية أو خرافية، لتسقط بعد ذلك على شاشات عرض تعمل كخلفية لممثلين أحياء يمثلون أمامها، وعبر نظارة رؤية يرتديها المتفرج على وجهه، بها شاشة عرض خاصة، بكل عين على حدة، ومزودة بآلية لتقريب الصورة وإبعادها حسب المشاهد، إضافة إلى قفاز يرتديه المتفرج فى يديه به آليات تساعده على أن يتحسس ما يشاهده، إضافة إلى مؤثرات صوتية فى النظارة، لنقل صوت الواقع الافتراضى إلى المتفرج، وعبر جهاز كمبيوتر يمكن للمتفرج أن يتابع ويشعر ويلمس الأشكال والأماكن والشخصيات التقديرية، وبذلك يستطيع بهذه التكنولوجيا أن ينتقل داخل فضاء الممثلين الافتراضيين على الشاشة، أو الحيين أمام المنصة.
كل هذا ساعد على خلق الإحساس بهذا الواقع الافتراضى والمشاركة فى وقائعه وأحداثه، ليصبح جزءاً منه بصورة أكثر إيهامية من مسرح البروسنيوم أو العلبة الإيطالية. من كل ذلك يمكن القول: إن التكنولوجيا والصورة عنصرين حياتيين لا يمكن الاستغناء عنهما.
- إن تاريخ التكنولوجيا والصورة المسرحيتين هما تاريخ المسرح منذ نشأته.
- الصورة المسرحية فى سيرورة دائمة طبقا لتكنولوجيا العصر المستخدمة.
- الزمن كفيل بإبداع أشكال أخرى من الدراما قياسا على الدراما الفيلمية والإذاعية والتليفزيونية ودراما المسرح الرقمى.
- إن جماليات الدراما تتغير بواسطة وسائط بثها على مستوى الكتابة والعرض.

د. رضا غالب

• اتحاد كشافة المسلم الأردنى ينظم حاليا مهرجان الأنشودة على مسرح قصر ثقافة مدينة الحسين.

• يجب على الممثل الكوميدى أن يتقمص الشخصية التى يمثلها تقمصا كاملا ويلم بجميع حالاتها الشعورية فلا يجب أن يحدث بينه وبين جمهوره ارتباط عاطفى بل يجب أن يحتفظ بالمسافة الشعورية بينه وبين الجمهور حتى لا يتعاطف هذا الجمهور مع الشخصية بقدر ما يضحك على نقائصها أو شذوذها عن المألوف.



« الساقية » للفنان: حسين يوسف

تمرد ألفريد جارى وزملائه يترك صداه فى خصائص ما بعد الحداثة

إرهاصات ما بعد الحداثة فى نصوص ألفريد جارى

ثمة عدة نظريات فلسفية منشغلة بتوصيف مراحل وحقب فنية وثقافية هامة، والحقيقة أن بعضاً من هذه الفلسفات والرؤى الثقافية عنيت - فى أساسها - بمناقشة ومراجعة فترات زمنية من التاريخ، كشكل من أشكال إعادة الرؤى والنظر فى تلك الأزمان التاريخية، وهو ما يمكن وضعه تحت مسمى ما بعد الحداثة ... وإن كانت مارجريت روز تشير فى تصديرها إلى أن المصطلح يعود استخدامه منذ بدايات القرن العشرين إلا أن إيهاب حسن يذهب إلى أبعد من ذلك فى الكتاب نفسه من خلال طرح تساؤل حول ما إذا كانت مسرحية «أوبو ملكاً» لألفريد جارى التى عرضت عام 1896- تتسم بخصائص وسمات ما بعد حداثية إلى جانب الحداثة .. بما يمكننا أن نطلق عليه الحداثة العليا .

ومعنى ذلك أن إيهاب حسن يعود ببدايات وبذور ما بعد الحداثة فى المسرح إلى نهايات القرن التاسع عشر وهو ما يجعلنا نضع تلك الفترة ومقوماتها فى عين الاعتبار، تلك المرحلة التى بزغت فيها أعمال جيوم ابوللينير وتبعه أنطوان آرتو وغيرهما ممن كانت لهم بصمات واضحة ومعالم غيرت فترة القرن العشرين كله ليمكننا استشفاف تأثيرهم فى أعمال بريخت وجروتوفسكى وبيكيت ويونسكو وغيرهم .... حتى أن يونسكو نفسه يشير إلى تأثره بألفريد جارى ومفهومه للباتافيزيقا الذى صار يحمل اسم كلية فنية ظهرت فيما بعد الحرب العالمية الثانية ..

ربما يجدر بنا - قبل التعرف على التصورات التى حدد على أساسها إيهاب حسن نبتة ما بعد الحداثة فى «أوبو ملكاً» - أن نوضح الخطوط الأساسية لتلك الفترة أى نهايات القرن التاسع عشر، ومحاولة بناء تخيلى لمقومات أهلت هذه الحقبة لاحتضانها أولى نسمات ما بعد الحداثة .

إذ إن تلك الفترة كانت مذبذبة وفى طور التشكل حيث تعد مرحلة تحويلية وانتقالية هامة، بالبحث فى مخزونها الثقافى والسياسى وقتذاك، الذى أسهم فى إخراج كل الصور التخيلية وبروز ملامح التجريب expermentation والإبداع الحر وهو ما يؤكد على اتسام هذه الفترة بالطليعية، وهو ما يوضحه رولان بارت عندما اعتبر أن انطونان آرتو أحد أهم مؤسسى المسرح الطليعى .

إلا أن ثمة مؤثرات ومقومات ساعدت على تفجير حالة من التمرد والتحدى للوضع السائد لتبرز من خلالها صورة لوضعية ثابتة وأخرى مغايرة، ساعدت وألهمت على أنطلاق فوران الشباب وإبداعاتهم بالإضافة لاحتضان فرنسا ذاتها لصور الثقافة والفن الجديدة، وما حدث بها من ثورات وتقلبات على المستوى السياسى والاجتماعى التى أهلت لمزيد من التغيرات التكنولوجية والعلمية من جانب، ومواءمتها لشتى حركات التمرد وهو الذى يشير بوجود مرحلة تنتهى وأخرى تنمو .

تلك الطاقة الإبداعية المختزنة داخل الشباب التى تنطلق متحدية للتقاليد فى ظل هالة أكاديمية مسيطرة على الدراما، وتحيلها إلى تيمات محفوظة، ومن هنا جاء رد فعل المبدعيون الشباب بنبرة متمردة لكل النظم السائدة ... مستلهمين بعضاً من أدوات المسرح اليونانى القديم بجانب تقنيات الصور الخيالية والموروثات الشعبية فى عروض العصور الوسطى فى إنجلترا وإعادة قراءتها سواء على مستوى المحاكاة الساخرة أو بهدف تقديمها بصورة مغايرة لتعبر عن تعدد رؤاها ... وكلا الحالتين .. يمكن استشفافهما فى ثقافة ما بعد الحداثة، بل إن إيهاب حسن يدرج تلك العناصر - المحاكاة الساخرة وغيرها - باعتبارها إحدى ملامح ما بعد الحداثة فى جدول يقارن فيه عناصر تغيرت من الحداثة إلى ما بعدها .

الجمهور أصبح عنصراً مهماً فى حالة التجريب

طاقة الشباب الإبداعية تتحدى التقاليد الأكاديمية المسيطرة

فمصطلح أفلاطون الشهير (الميتافيزيقا) يصير باتافيزيقاً لدى ألفريد جارى، ويعده إيهاب حسن علامة ما بعد حداثية هامة. هذا بالإضافة إلى المساحة الخيالية وغير المنطقية ورموز العرائس المسرحية وعالم الإبهار المرئى .

وبالطبع تشكل هذا الجو مع ظهور جيل جديد من الفنانين تملؤهم الجرأة والشجاعة وروح التمرد على كل الأوضاع الثابتة كمسرحيات موريس ميترلنك وإبسن وغيرهما..

هذا كله يهيئ لظهور دم جديد وأنفاس ثائرة بقوة مثل أبوللينير وجارى وتريستيان تازارا - صاحب الجملة الشهيرة "نحن ضد الأنظمة" - وآرتو وغيرهم، وإن كان جارى ومن بعده آرتو وبيكيت ويونسكو فى منتصف القرن العشرين، شكلوا حالة خاصة متفردة، ساعدت على تدمير معاقل المسرح النمطى التقليدى وهو ما أكد عليه جوروج ولورث فى كتابه الهام (مسرح الاحتجاج والتناقض).

بمجرد أن لفظ فيرمان جيميه - الذى لعب دور أوبو- كلمته الأولى فى مسرحية جارى «أوبو ملكاً» التى عرضت فى مسرح الأوفر .. تغير حال المسرح وثارت الجماهير، لتشير بإيذان مرحلة وغياب فترة ما .وهو ما وضحه رولان بارت أن مجرد مقاطعة تقليد أدبى سائد بروح متحدية ومتمردة، يعد فى حد ذاته طليعياً، وهو ما يبرر ما أطلق على هؤلاء الفنانين بأنهم طليعيون .

وفترة بهذه الملامح نجحت فى خلق عقلية فنية شاملة الإبداع والموهبة، فعلى الرغم من قلة أعمالهم الفنية، التى لم تواز شهرة سوفوكليس أو تاريخ شكسبير الحافل، إلا أن وجود مبدعين مثل جارى وأبوللينير وبريتون وآرتو، يعد فى غاية الضرورة من أجل حدوث التغيير الذى صار حتمية ثقافية وتاريخية، أعمالهم القليلة هذه تجاوزت فرضية التصنيف الأدبى، وتخطت مجال التأليف الدرامى، ليكون لهم باع فى التمثيل والإخراج المسرحى أيضاً .

وبهذا كان من الطبيعى أن ميتافيزيقا أفلاطون التى تبلورت كدلالة على العقل المرتب والمنطقى تصير باتافيزيقا وتبلغ حد التمرد والرفض، ومن خلال هذه الباتافيزيقا استطاع جارى أن يخلق واقعاً جديداً خارج نطاق العقل، ليكون من جهة سخرية من رمز العقل الرصين المتمثل فى أفلاطون، ومن جهة أخرى هو سخرية أيضاً من سمة العظمة والأبهة فى الأعمال الدرامية العظيمة، وبهذا يمكننا اعتباره واقعاً بديلاً متخيلاً غير العالم الواقعى، يلعب فيه الخيال الحر والجنون أدوار البطولة وليس العقل، ليخلل به أطلال النزعات العقلانية والتقليدية من خلال اللجوء لصور غير مألوفة ومتناقضة وغريبة، وهذا ما يساعد على الكشف عن عبثية الأفكار الجادة والعظيمة فجارى يصل للحقيقة ليس من خلال القوانين العامة وإنما بواسطة استثناءات هذا القانون السائد، متوصلاً لظاهرة متفردة لها عالمها الخيالى الخاص . مستعيناً فى ذلك بالتيار الحدسى لدى هنرى برجسون الذى اعتبر أن الفن يتناول الجزئى والفردى وليس العام الكلى . وبذلك يمكن فهم علاقة الباتافيزيقا بالعلم وقوانيه المنطقية، أشبه بعلاقة المسرح المضاد anti-theatre بالدراما التقليدية.

فأعمال أبوللينير وبريتون وآرتو وخاصة جارى، لجأت إلى حالة من التشتت وتشظى البناء الدرامى، وتخلت بالتالى الأفكارعن أية صور مركزية، وتشكلت من هذا بنية فوضوية غير متكاملة العناصر وغير خاضعة للترتيب، وهو ما ينتج إحساساً بعدم الاتساق أوالانسجام، نتيجة تجاور عناصر فنية غير مألوفة ومفككة .وهو ما يجعلها تصل للمتلقى فى صور ساذجة وهزلية .

إلا أن هذه الصورة السطحية المتعمدة تكمن وراءها صورة أعمق ناتجة من تيمة اللعب وعالم الطفولة الخيالى الذى يستقبل كل ما هو غريب ولا معقول، وتلك أيضاً إرهاصات تبلورت فيما بعد داخل إطار(ما بعد الحداثة).

وتندرج تحتها أيضاً الفرجة الشعبية، بواسطة إبهاراتها البصرية ولجوئها للمبالغة والخيال وكل ما هو غريب مثل ما كان فى فنون العصور الوسطى، قياساً على هذه استخدام العرائس والإكسسوارات الغريبة والهيئة الأرجوزية التى اتخذها ممثل تلك.

الفترة كما اتضح فى ثلاثية أوبو، وهو ما تنبه إليه آرتو فى كتابه المسرح وقرينه عن الممثل الدمية .

كما صار الجمهور من أحد العناصر التجريبية الهامة التى انشغلت بها ثقافة ما بعد الحداثة، ليصير المتلقى ركناً أساسياً من أركان المسرح الحديث .وهو ما التفت إليه فنانو نهاية القرن التاسع عشر، ساعدتهم فى ذلك الصورالغرائبية وتقنيات مسرح العرائس والعناصر المتناقضة غير المألوفة .

إذ ساهمت فى تحطيم المسافات التقليدية بين الصالة والجمهور ووطدت الاتصال والتفاعل بينهم، وحطمت كل الصور التقليدية الثابتة للمتفرج المستمتع وحضوره السلبى، بل اللجوء لمحاولة استفزازهم، وإشراكهم فى اللعبة المسرحية على المستوى المرئى والفسيولوجى والمعنوى .

كانت تلك المرحلة مهمة وحتمية لتخلخل الثوابت والمسلمات الفنية القائمة وإتاحة الفرصة لخلق فنى جديد، وهذا الخلق جاء من اللعب بالقيم الراسخة وإعادة قراءتها وتشكيلها مرة أخرى ، وبذلك أصبح التغيير حدثاً ضرورياً .وانطلقت فى سماء الساحة المسرحية، روح التجريب والمفارقات الساخرة والصورة الغرائبية وآليات اللعب، التى امتد تأثيرها بعد جارى حتى نجد صداها فى ثقافة ما بعد الحداثة كما بشر بها إيهاب حسن .

أميرة الوكيل

• الممثل المحترف يربى فى نفسه بعض اللوازم التى تميزه عن غيره حتى لنكاد أحيانا نراه فى عدد من المسرحيات المختلفة البناء والمختلفة الحدث وكأنه شخصية واحدة.

مصارع من أجل الحرية

يمكننا أن نقول بثقة ، إن الكاتب محمد الماغوط (1934 - 2006) مقاتل شرس فى سبيل الحرية ، وهو يعلم بأن الاختبار الحقيقى للحريات فى أى بلد ، إنما يبدأ أولاً من خشبة المسرح .
والدول العربية التى تمزقها الخلافات والصراعات السياسية ، وتكاد لا تتفق على شىء واحد فى صالح الأمة ، نجدها تضطهد المسرح بالإجماع !
المسرح واحد من أشياء قليلة اتفق العرب بلا استثناء على قمعه ، ومواراته تحت التراب وكأنه فضيحة تمس الشرف .
وفى مسرحيته "خارج السرب" يوضح محمد الماغوط كيف تعمل السلطات العربية على تدمير المسرح وشل حركته وتسخيف رسالته .
وتدور الأحداث حول فرقة فنية محترفة ، تعرض المسرحية العاطفية الشهيرة "روميو وجولييت" لشكسبير .
وهذه المسرحية تعرض فى أفضل مسارح البلد ، وهو "مسرح النخبة" بالإضافة إلى أن المخرج يحظى بتقدير عالٍ فى أوساط المثقفين ، وقد حصد العديد من الجوائز .
وعلى هذا الإيقاع يرسم محمد الماغوط طيلة الأربعين صفحة الأولى من مسرحيته تفاصيل عرض مسرحى جاد، توفرت له كل أسباب النجاح والتميز، فيشعر القارئ بفتور فى المتابعة ، لأن كل شىء يسير على ما يرام.. وهنا قد يترك القارئ غير الصبور الكتاب ، ويفكر بأن اسم "محمد الماغوط " ككاتب مسرحى كبير قد ضلله، لأنه لا شىء هام يحدث فى المسرحية..

الماغوط مقاتل شرس

لكن عندما يبدأ العرض الافتتاحى لمسرحية شكسبير، ونصل إلى أشهر مشهد غرامى فى تاريخ المسرح العالمى، وهو مشهد تسلل روميو إلى شرفة جولييت وبوحه بحبه الجارف لها ، يحدث شىء غريب للغاية .. يدخلنا محمد الماغوط فى منعطف درامى لا يصدق: "روميو : تكلمى أيتها الملاك البهى ، إذ إنك تسطعين فى هذا الليل الدامس وتحومين فوق رأسى كرسول ذى جناح آت من السماء .
جولييت : روميو ، روميو .
"روميو يلتفت بشكل مفاجئ"
الله بتبص فين ؟
"ومع التفاتة روميو يلتفت الجميع إلى انبثاق شخص غريب من وسط خشبة المسرح ومن بين أرجل الممثلين تماماً ، بثقة وشوق كأنه فى بيته وأعز ، وعليه علائم نعمة وبوادر كرش صغير يظهر من سترته المفكوكة الأزرار ، بثياب فاخرة دون أناقة وتحت إبطه مصنف، وبيده دفتر ملاحظات ، وسنطلق عليه من الآن فصاعداً اسم المندوب".
ونتبين أن هذا الشخص الغريب الذى صعد إلى خشبة المسرح والعرض شغال ، هو مندوب المنظمة العربية العليا لتطوير وتحرير المسرح التابعة للجامعة العربية !
وعندما يحاول مخرج المسرحية أن يدبر له كرسياً ليجلس فى الصف الأول ، فإن هذا المندوب الوقح يأخذ الكرسى ويجلس فى وسط المسرح ليتابع العرض من داخله كما يزعم !
ويشعر أعضاء الفرقة المسرحية بالقلق والتوتر ، لأن حضرة المندوب منهمك فى الكتابة ، فيعجزون عن متابعة العرض ، ويداهمهم الخوف :
"المخرج : لحظة يا جماعة ، لنعرف شو القصة .
" المندوب مستمر فى الكتابة "
المندوب : يا جماعة لا يروح فكركم بعيداً أنا مهمتى أكتب تقريراً عن المسرحية لا أكثر ولا أقل .
المخرج : يعنى تقرير أمنى ؟
المندوب : ولك يا أخى ليش بتنقزوا فورا وبتتوجسوا من رجال الأمن ، صدقونى بيحترموكن كثير ، وبيحبوا الفن أكثر ما بتحبوه انتو ، والدليل الصالة مليانة رجال أمن".
وبهدوء يطرح مندوب الجامعة العربية ملاحظاته ، التى تنفذ على الفور ، ودون مناقشة . وهو يبدأ أولاً بالديكور ، مقترحاً الطابع العربى للبيت والحارة ، فيشرح له المخرج أن أحداث مسرحية روميو وجولييت تدور فى إيطاليا ، بإمارة فيرونا ، ولكن المندوب يصر على رأيه ، وأنه لابد من إضفاء لمسة عربية على الديكور .
وهنا يقدم محمد الماغوط واحدة من شطحاته العبقرية ، فهذا المندوب الثقيل الظل ، الدخيل على المسرح ، الذى يصر على إضافة لمسة من البيئة العربية ، تفتق ذهنه عن هذه الإضافة إلى ديكور المسرحية :
"يغيب عاطف وراء الكواليس ويعود حاملاً تنكة قمامة وفضلات ، وسطل دهان وفرشاة ، يفرغ محتويات التنكة على أحواض الزهور هنا وهناك ، ويبعثرها تحت الشرفة حيث يقف روميو ثم يغمس الفرشاة فى سطل الدهان ، ويكتب بخط ردىء ولكنه واضح : كلب ابن كلب كل من يبول هنا. ويرسم وردة صغيرة على كل من جانبى الجملة ".
ثم يدلى المندوب برأيه فى شكسبير ، معتبراً مضمون مسرحيته سخيفاً ، والقصة أكل الدهر عليها وشرب ، و أنه مؤلف عنيف ومتحجر ، بل وحقود أيضاً .
المخرج الذى يسمع هذه الآراء يشحب لونه ، ويعجز عن الرد .
ويقترح المندوب أن تتصالح أسرتا روميو وجولييت ، وأن تكون خاتمة المسرحية سعيدة ، وأن تنتهى بعرس ودبكة !

روميو وجولييت

والمندوب لديه ما يبرر إجراء هذه التغييرات على نص شكسبير "المندوب : بصراحة أهل روميو وأهل جولييت لازم يتصالحو وينسو الماضى ويفتحو صفحة جديدة ، لأنو فى معطيات عربية ودولية جديدة وتوازن قوى لازم تاخدوها بعين الاعتبار".
ونتيجة لتعديلات المندوب فى النص تدعو الحاجة إلى المزيد من الممثلين ، فيطلب المندوب من بقية أعضاء اللجنة الصعود إلى خشبة المسرح للتمثيل ، وشيئاً فشيئاً يحل هؤلاء الإداريون الجهلة محل الممثلين المحترفين ، وتحل رئيسة اللجنة الكهلة محل الفنانة الأصلية فى دور جولييت !
وبعد كل هذه التغييرات أو البهدلة ، يفشل عرض مسرحية روميو وجولييت فشلاً ذريعاً ، فتقرر اللجنة المبتعثة من الجامعة العربية أن تبيع " مسرح النخبة " العريق ..
وكان المتوقع أن يعترض الناس على هذه الخطوة ، لكن الذى حصل هو العكس ، فقد انهالت برقيات التأييد والمباركة لقرار اللجنة من كل حدب وصوب :
" نبارك ونؤيد بكل حزم خطوتكم الرائدة والشجاعة فى بيع المسرح العربى مع كامل ممثليه ومخرجيه ومؤلفيه ، بغية تحريره من العبث والتحجر ، وإنقاذه من العروض الهابطة والمسيئة لأخلاقنا وتراثنا ، ونرجو أن تكون خطوتكم التالية هى بيع المشاهدين أيضا".

أعداء المسرح العربى

بهذه اللهجة الساخرة يهاجم محمد الماغوط أعداء المسرح العربى ، وهم تحديداً الإداريون المتحذلقون الذين يرون فى أنفسهم مواهب أعظم من مواهب أهل المسرح الحقيقيين ، ويظنون أنهم يفهمون فى النص المسرحى والديكور والإخراج أفضل من المعنيين بهذه الأمور ، وهم لا يعلمون أنهم الدودة التى نخرت المسرح العربى وما تزال . كتب محمد الماغوط " خارج السرب " لتوضيح علة المسرح العربى وأين تكمن .. وهو أيضاً لا يبرئ ساحة أهل الفن من المسئولية ، بل يرى أن من واجبهم الدفاع عن حريتهم واستقلالية الخشبة التى يمثلون عليها ، ولو أدى ذلك إلى انتحارهم ، أو إحراق أنفسهم بالنار احتجاجاً على التآمر الذى لحق بمسرحهم . خارج السرب " نص مسرحى فتان ، كتبه محمد الماغوط بأعصابه ودمه ، وكأنه يتعارك بالأيدى مع لصوص سفهاء ، يقتحمون الدار ويسألون أصحابه : كيف دخلتم إلى بيتنا ؟!



الكتاب : خارج السرب
المؤلف : محمد الماغوط
الناشر: دار المدى

وجدى الأهدل
اليمن

توفيق الحكيم

بين المرجعية والإصلاح النقدى

يعتبر توفيق الحكيم واحدًا من أهم رواد المسرح المصرى المعاصر وقد ترك بصماته على الأجيال اللاحقة. ويقول الأستاذ محمود أمين العالم فى كتابه عنه الذى صدر فى سلسلة قضايا فكرية "ما أن ما نجد أديبًا عربيًا تتجانس حياته وفلسفته وفنه هذا التجانس الحميم الذى نجده فى توفيق الحكيم إنسانًا ومفكرًا وأديبًا وفنانًا".

يقول الحكيم فى "سجن العمر" و "أنا سجين فى الموروث - حر فى المكتسب وما شيدته من فكر وثقافة هو ملكى وهو ما أختلف به عن أهلى كل الاختلاف. ها هنا مصدر قوتى الحقيقية التى أقاوم بها. إن الفكر هو زهرة عمرنا أما الطبع فهو سجن هذا العمر".

ويعلق المؤلف على مذكرات الحكيم بقوله "ماذا ورث الحكيم من والده صاحب التواليف ومن والدته ذات المزاج الحاد والنزعة العلمية. ماذا إكتسب من هذا الصراع الذى نشب بينهما وانتهى باستسلام الوالد؟! إن والده لم يحقق رغبته فى الأدب فهل كان الحكيم كما يقول فى «سجن العمر» تحقيقا لهذه الرغبة".

"ألا نجد فى المصير الذى انتهى إليه والده حتى صراعه مع والدته خيطا يصوغ منه توفيق الحكيم -فيما بعد - أغلب مواقفه من المرأة سواء كانت عشيقة أو زوجة وسواء قال هذا بالفن أو بالفكر المجرد؟ بل ألا نجد هذا الصراع نفسه متجسدًا فيما بعد فى موقفه من العلاقة بين الفن والحياة، بين الفكر والعمل؟

الثورة المضادة

وفى الفصل المعنون "مصر الثورة والثورة المضادة" كيف تحددت الملامح الفنية والفكرية الأولى للحكيم المولود سنة 1898والذى سافر إلى فرنسا سنة 1925وفيما بين هذين العامين عاش الحكيم فى مصر الخارجة من معاناة آثار هزيمة الثورة العرابية التى انتهت بالاحتلال البريطانى وسيطرة الرأسمال الأجنبى.

فى هذه المرحلة كانت مصر تتفجر بالصراع والإبداع فى مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأدبية والفنية وكانت تسعى للتعبير عن ذاتها وتجديد حياتها فى أشكال ومضامين متنوعة ومتصارعة سواء بالدعوة إلى الرجوع إلى ماضيها العربى أو الفرعونى أو بالدعوة إلى الانقطاع عن الماضى والاندفاع نحو أوربا أو بالدعوة إلى محاولة التوفيق بينهما، وكانت الحرية هى اللحن السائد رغم تفريعاته وتلويناته المختلفة، فى هذا الإطار كانت التنشئة الأولى لتوفيق الحكيم.



الكتاب: توفيق الحكيم.. المفكر والفنان
المؤلف: محمود أمين العالم
الناشر: قضايا فكرية للنشر والتوزيع

والواقع أن توفيق الحكيم "كان منذ البداية أقرب إلى التأثر بالتيارات المحافظة بل الرجعية فى مجتمع مصر فى هذه المرحلة وهذا بغير شك يرجع إلى بيئته العائلية والفكرية وموقعه الطبقى الذى لم ينسلخ عنهما فكريًا".

وفى هذه المرحلة المبكرة من حياته كتب الحكيم مسرحية "المرأة الجديدة" يعارض فيها الدعوة إلى سفور المرأة على أنه لم يكن بعيدا عن ثورة 1919 فشارك فيها بمسرحية "الضيف الثقيل" ذلك الضيف الذى أقام عند محام فلم يلبث أن استولى على مكتبة بل وعلى إيراد مكتبه، كذلك رمزا للاحتلال والاستقلال معا. لكن فى "عودة الروح" يظهر رؤيته الحقيقية لثورة 1919 التى تتلخص فى أنها ثورة من أجل عودة المعبود من منفاه سعد باشا -إنها عودة الروح فى جوهرها -وحدة العاطفة القومية "الكل فى واحد" وهى أحد أبعاد ثورة 1919 ولكنه بعد عاطفى خالص يفتقد الرؤية الاجتماعية الموضوعية لهذه الثورة" لقد جاءت هذه الرواية نتاجا لتأثره برحلته إلى فرنسا سنة 1925 لا من الناحية الفنية فحسب بل من الناحية الفكرية أيضا.

لقد تأثر الحكيم أثناء تواجده بباريس فى أعقاب الحرب العالمية الأولى بأفكار شبنجلر وألدوس هكسلى وديهاميل ولم يخف تأثره بهؤلاء بل استشهد بهم فى روايته "عصفور من الشرق" التى صدرت سنة 1938 لقد كانت أفكاره امتدادًا لفكر أوربى رجعى كان يقف ضد العلمانية والعقلانية والاشتراكية وفيما يتعلق بفلسفة "التعادلية" عند الحكيم يصفها العالم بأنها "تعادل ولكنه مختل" فهى تعتبر انعكاسًا لملابسات تاريخية واجتماعية وتعبيرا عن موقف عملى من الحياة.

لم يلتزم بفلسفة واحدة وكان يتطور دائما ولكن فى حدود

أعماله رغم اختلافها اتسمت بالطابع النقدى الإصلاحى

تعادلية الحكيم

إن هذه الثنائية أو التعادلية هى فى الحقيقة واحدة من قسمات الفكر العربى كانت وما تزال تواجهها قسمات أخرى تعبيرًا عن مواقف ومواقع اجتماعية مختلفة. وتعادلية الحكيم ليست مجرد لعبة ذهنية بل هى امتداد لتيار فكرى فى تراثنا القديم والواقع أن تعادلية الحكيم - كما يقول العالم - هى تعبير مخلص عن قلق المفكر والفنان البرجوازى فى بحثه عن الحقيقة. سواء الحقيقة الفكرية أو الذهنية الخالصة أو الحقيقة الفنية أو الحقيقة الاجتماعية".

لقد كان الحكيم يواجه الفن والحياة معا مواجهة تجريدية مثالية تقوم على البحث عن التوازن المسطح، لكن هذا التوازن المسطح نفسه هو الاختلال أو النقيصة فى فلسفته الفنية والاجتماعية على السواء.

وفى الفصل المعنون بـ "مسرح المجتمع" وهو من أهم فصول الكتاب يتناول المؤلف بالنقد والتحليل أعمال الحكيم الفنية التى تناولت القضايا والمشكلات الاجتماعية تناولاً مباشرًا هذه المسرحيات الممتدة من "المرأة الجديدة" فى أوائل حياته حتى "قضية القرن العشرين" فى أخريات عمره.. حيث تتحدد الملامح الحقيقية لفلسفة توفيق الحكيم الاجتماعية وهى ليست ملامح ثابتة بل متطورة ومتناقضة أحيانا.

ومسرحياته كلها سواء الذهنية أو الفنية أو الاجتماعية تعتبر وجهين لعملة واحدة "فمحاولته التعادلية الفلسفية فى أعماله الذهنية، نجدها محاولة إصلاحية فى أعماله الاجتماعية، والإصلاحية هى الترجمة الاجتماعية للموقف التعادلى الفلسفى، وكما وجدنا فى التعادلية الفلسفية جنوحا نحو طرف من طرفى التعادل هو القلب أو الإيمان، سنجد كذلك فى الموقف الإصلاحى - شأن كل موقف إصلاحى - جنوحا نحو المهادنة الاجتماعية للنظام القائم السائد برغم ما تتضمنه هذه الإصلاحية من موقف نقدى ولكنه موقف نقدى لا يمسك جوهر النظام الاجتماعى السائد".

المرحلة الناصرية

على أننا فى الحقيقة نجد اختلافًا بين أعماله الاجتماعية التى كتبها فى مرحلة ما قبل 1952 وأعماله الاجتماعية التى كتبها فى المرحلة التالية وهو اختلاف ينبع من طبيعة الوضع السياسى والاجتماعى قبل وبعد 1952 أى قبل الثورة وبعدها. ولكن برغم هذا الاختلاف فإن أعمال الحكيم فى المرحلتين تتسم بطابع واحد هو ذلك الطابع النقدى الإصلاحى وإن كانت أعماله التى أصدرها بعد 1952 تعتبر أكثر نضجًا من الناحية الفنية ومن ناحية المضمون الاجتماعى عن أعماله الاجتماعية قبل 1952.

وقد استطاع الحكيم بعد 1952 أن يتلاءم مع المرحلة الجديدة أى المرحلة الناصرية، ولم يوجه إليها نقدًا صريحًا إلا بعد رحيل عبد الناصر وتمثل ذلك فى كتابه "عودة الوعى".

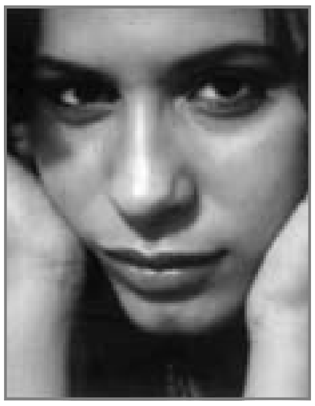
ويخلص الكاتب إلى أن توفيق الحكيم كان يتكلم بلغة كل مرحلة يعيشها وإن تكلم فيها ناقدًا ولكن فى إطار الأيديولوجيا والنظام السائد، ولعل هذا يكون المعنى الاجتماعى لتعادليته الفلسفية".

لقد كان توفيق الحكيم حريصا على المشاركة الفكرية والفنية فى حركة الحياة من حوله فى إطار فلسفته التى اختارها وإن لم يجمد عندها وإنما كان يتطور بها باستمرار ولكن فى حدود معينة هى حدود الفكر الوطنى الديمقراطى الذى يتطلع بشكل عاطفى طوباى إلى العدل والحرية والتقدم.

عاطف فتحى

• المخرج والمؤلف ينتهيان من مهمتهما على الأكثر مع انتهاء البروفات أما الممثل فيظل دائما الوسيط الذى يوصل رؤيا المؤلف والمخرج معا.. بل ويخلقها كل ليلة على المسرح بالحركة والصوت والانفعال والإيماءة.

دعاء طعيمة تعتذر عن استلام الجائزة



ساقتها أحلامها الفنية إلى القاهرة.. فغادرت الإسماعيلية بحثًا عن النجومية بعد أن شاركت فى عدد من عروض مسرح الثقافة الجماهيرية التى أكدت موهبتها وصقلتها.

فى القاهرة فتحت دعاء طعيمة عدة جبهات فى وقت واحد حتى تصل سريعًا إلى ما تحلم به.. فقد التحقت بالمعهد العالى للفنون المسرحية، وقامت بالتمثيل فى عدد من المسلسلات، كما عملت موديلاً فى الإعلانات، وشاركت فى بعض أفلام سينمائية.

وبحثًا عن النجومية أيضًا شاركت فى مسابقة ملكة جمال مصر. كذلك، ومن خلال دراستها بالمعهد خاضت تجربة إخراجية مميزة حيث أخرجت عرضًا بعنوان "الخطوبة" لأنطون تشيكوف، كما شاركت فى العرض كممثلة أيضًا ومعها حمدى عباس وسامح عبد السلام.. وحصلت عن هذا العرض على جائزة الممثلة الأولى، وشهادة تقدير عن الإخراج.

دعاء تركز الآن كل طاقاتها وموهبتها فى الإخراج، وشجعها على هذا نجاح عرضها "ياما فى الجراب" الذى شاركت به فى مهرجان زكى طليمات بالمعهد العالى للفنون المسرحية، من تأليف صالح سعد، وقد حصل هذا العرض على عدة جوائز من المهرجان منها جائزة أحسن عرض وأحسن سينوغرافيا وأحسن إخراج، كما قدم العرض بعد ذلك فى مهرجان المسرح العربى وحصلت به على الجائزة الثانية إخراج ولم تتوقف حظوظ العرض عند هذا، بل تم عرضه فى عدة مسارح للهواة فضلاً عن مشاركته فى مهرجان المخرجة وحصوله على جائزة أفضل ثانى عرض، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة لحمدى عباس، وأحسن سينوغرافيا لأحمد الحوش وقد اعتذرت دعاء عن استلام جائزتها "تانى إخراج" لأسباب لم تفصح عنها.

وشاركت دعاء فى مهرجان زكى طليمات للمرة الثانية بعرضها "شكلها باظت" عن كتاب عمر طاهر.. وتسعى الآن لعرضه فى مهرجانات مسرحية خارج مصر، حيث تعتبره أكثر أعمالها نضجًا.

مارست دعاء التمثيل منذ طفولتها ولكنها اتجهت للإخراج بإيعاز من المنهج الذى يتبعه د. سامى صلاح فى تدريسه حيث إنه يجعل الطلبة يعتمدون على أنفسهم فى إخراج. بعض المشاهد المسرحية، كذلك لإيمانها بأن أى شىء فى المسرح يمكن عمله بأى شكل.. فلا حدود لخيال الممثل، أو لخيال المخرج فى إنتاج العرض..

دعاء تفتقد –حسب قولها –للمثل الأعلى، وترى أن جيلها يفتقد للقدوة والمثل.. وهذا ما حاولت أن تقوله فى عرضها "شكلها باظت".. بصى كويس يا دعاء.

إصرار الشريف

نورا رجب.. تطلب الدعاء لها وللفن



بدأت نورا رجب مشوارها الفنى بالغناء فى المراحل الدراسية المختلفة، حتى التحقت بكلية الحقوق جامعة القاهرة وانضمت لفريق المسرح فى الكلية، لتعثر على موهبتها الأخرى فى التمثيل، وتشارك مع فريق الكلية فى عدد من العروض من خلال مهرجان الجامعة منها "إنت حر" من إخراج حسين محمود، "المسوخ" إخراج نور الدين صالح، "كيوبيد" إخراج طارق الكاشف، وتقفز نورا من فوق أسوار الجامعة لتنطلق فى فضاء المسرح الحر وتشارك فى عدد من عروض الفرق الحرة التى كان آخرها "الجزيرة" إخراج محمد رجب، والتى عرضت فى بيت السحيمى. وتواصل نورا مشوارها فى الغناء إلى جانب التمثيل، حيث ينطلق صوتها فى مسرح ساقية الصاوى، ومسرح الجامعة وغيرهما.

تحلم نورا بأن يكون الفن هو الكلمة التى تخرج من قلوب الناس وأن يكون سببًا فى رسم صورة جميلة ومثالية للفنان فى عيون الجمهور، أولاً، قبل أن يكون طريقًا للنجومية والشهرة.

نورا تطلب من كل من يقرأ هذا المشوار أن يدعو لها وللفن.. ربنا يوفقك يا نورا.. ويوفق الفن..آمين.

مهدى محمد مهدى

تامر نبيل من السبنسة إلى القلعة



وقف تامر نبيل طفلاً أمام كاميرات الراحل الكبير نور الدمرداش ليؤدى دوره فى مسلسل "السبنسة" ومع "رحمى" (رحمه الله) فى مسلسل "شنكل وصفوان"، ومن خلال المسرح المدرسى شارك تامر فى عدد من العروض المسرحية أهمها "أولادنا فى لندن" و "أغنية على الممر" لعلى سالم، وحصل بهما على جائزة أحسن ممثل على مستوى المسرح المدرسى القاهرى.

التحق تامر بكلية التجارة جامعة القاهرة، فراح يبحث عن فريق المسرح، لينضم إليه، ومن خلاله يحصل على ثلاث جوائز على مستوى الجامعة، وعن أدواره فى "سور الصين" تأليف ماكس فريش وإخراج حسين محمود، و "المتاهة" إخراج ناصر عبد المنعم، و "فصيلة على طريق الموت" تأليف ألفونسو ساسترى ومن إخراج تامر نبيل فى أولى تجاربه الإخراجية.. وينضم تامر إلى فرقة "العطر" ومن خلال هذه الفرقة يشارك فى تقديم عدد من العروض منها "العطر" لباتريك زوسكيند إعداد وإخراج محمد عز الدين.

تامر يشارك حاليًا بالتمثيل فى مسرحية "رجل القلعة" من إخراج ناصر عبد المنعم، وتأليف محمد أبو العلا السلامونى وبطولة توفيق عبد الحميد..

زياد يوسف

وليد ألبير.. يتمنى أن يصبح أفضل كوميديان فى مصر



لم يكن أحد يتخيل أن هذا الطفل الذى يجلس بالساعات أمام التليفزيون مقلدًا الفنانين، ومرددًا حواراتهم وقفشاتهم سيصبح فى يوم من الأيام فنانًا أيضًا.. ربما يجلس طفل آخر أمام التليفزيون بالساعات مقلدًا حواراته وقفشاته..

إذن فقد عشق وليد ألبير الفن "بدرى جدًا" وظل مأخوذًا به، يبحث عن فرصة ليضع نفسه ضمن عالمه الساحر.. ولكن كيف ومتى يحدث هذا ومسرح الكنيسة فقير جدًا.. هذا إذا وجد أصلاً هكذا تساءل ألبير، قبل أن ينتبه إلى الزحام الكبير داخل المدرسة، ويكتشف أن الأستاذ أحمد متولى يشكل فرقة مسرحية، فلم يتردد فى تسجيل اسمه، ممنيًا نفسه بالأدوار العظيمة التى سيقدمها مع هذه الفرقة والتى ستصل به حتمًا إلى النجومية التى ينتظرها.

أسلم وليد ألبير نفسه تمامًا لاختبارات القبول بالفرقة، ولكن عندما طلب من الأستاذ الصعود إلى خشبة المسرح للمشاركة فى بروفات عرض "الوزير العاشق" شعر برهبة شديدة، وتلكأ فى الصعود يقدم قدماً ويؤخر أخرى.. حتى قال فى النهاية: لا أستطيع.. ولكن هذه الرهبة لم تدم كثيرًا فسرعان ما وجد نفسه فى البروفة التالية يؤدى دور "الجندى"تسب الثقة، وقرر الانطلاق إلى النجومية التى تنتظره هناك.. على بعد خطوات.. ومن أجل الوصول إليها دفع وليد بنفسه إلى مدربه وأستاذه أحمد متولى فى ورشته الدائمة.. واكتشف متولى قدرات تلميذه الكوميدية فأسند إليه دور البطولة فى عرض "مجلس الكعب العالى" كما اكتشف فيه أيضًا طاقات كوميدية متميزة جعلته يستعين به فى مسرحية "ست الحسن"، ويشارك وليد أيضًا فى "الرجل الذى أكل الوزة" من إخراج جهاد أبو العينين، ليحصل – على دوره – فيها على جائزة أفضل ممثل فى المهرجان الضاحك، ثم يشارك بعد ذلك مع متولى فى عدد من العروض منها: "موكب عقربان، باى باى يا عرب، بلطجى فى الحى الهادى"، ومن إخراج جهاد أبو العينين يقدم أيضًا "حلم فى ليلة نحس".

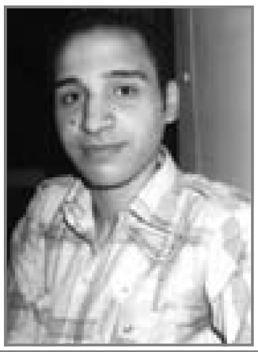
وليد يؤكد لكل من حوله بأنه سيظل يجتهد حتى يصبح أفضل كوميديان فى مصر.. ويتمنى وليد أن يؤدى المزيد من الأدوار التى تناقش قضايا ومشكلات المجتمع فى إطار كوميدى راق.

عفت بركات

أحمد عمر.. ابن سبعة

شجعه أستاذة على سعد على البحث عن مكان أكبر يناسب موهبته، حين تأكد من هذه الموهبة فى عرض "الشوبك" الذى أخرجه له فى المسرح المدرسى.. لم يكذب أحمد عمر خبرًا فذهب ممتلئًا بالثقة التى منحها له أستاذة إلى قصر ثقافة إمبابة، ليشارك فى عرض "المواطن مهرى" تأليف وليد يوسف وإخراج أحمد عبد الواحد –وليحصل عن دوره فيه على جائزة أحسن ممثل فى مهرجان المعاهد.. وتتوالى مشاركات أحمد عمر المسرحية، فيشارك فى عرض: "زيارة السيدة العجوز" إخراج عادل درويش ويحصل على جائزة أفضل ممثل، كما يشارك فى "الغجرى" إخراج محمد الكاشف ويحصل على نفس الجائزة من مهرجان سعد الدين وهبة، مع الكاشف أيضًا، ثم "مدد يا عالم" لإسماعيل عطية، و "ابن سبعة" لأمين بكير، و"عصر المصرى" للكاشف و "حديث الموتى" لحازم الكفراوى .. وأخيرًا "مرة واحد بيحلم" تأليف مؤمن عبده، وقد تم عرضه فى مهرجان المخرجة المصرية الأخير.

أحمد عمر يشارك أيضًا فى أعماله المسرحية بتصميم الإعلان والدعاية والهندسة الصوتية، كما يقوم بالتوزيع الموسيقى والألحان فضلاً عن هذا فإن أحمد يمتلك أدوات فنية عديدة تمكنه من رؤية المسرح من زوايا عديدة.. وهو يميل إلى أداء أدوار الشر لأنها تستنفر داخله طاقات تمثيلية أعلى، خاصة وأنها تتناقض مع ملامح وجهه التى تبدو طفولية، تتناسب مع أداء أدوار الخير.



قام بتنفيذ العديد من العروض مثل "جوان" مع حازم الكفراوى، والكلمات المتقاطعة وبيت برنالد ألبا مع محمد الكاشف.. ومع ذلك فهو متمسك بالتمثيل ولن يترك الإخراج يسرقه أبدًا.

أمير وجدى.. الطيب والشريف



أمير وجدى متولى موهبة شابة متميزة، من مواهب جمعية أنصار التمثيل والسينما.. شهد له النقاد فى مهرجان "باكثير" الذى أقيم مؤخرًا على مسرح المؤسسة العمالية، حيث منحوه شهادة تميز عن دوره فى مسرحية "الأخوة كرامازوف" لديستويفسكى، من إعداد د. سمير حسنى، وإخراج إبراهيم الشيخ.

التحق أمير بالكثير من الورش الفنية والدورات التدريبية ليصقل موهبته، وهذا بالتوازى مع مشاركته فى أعمال مسرحية متعددة تم عرضها على مسارح الثقافة الجماهيرية وجمعية أنصار التمثيل، منها: "الواد غراب والقمر" تأليف أشرف عزب وإخراج إبراهيم الشيخ، و "العشق طائر الروح" و "هز يا دكتور" للمخرج نفسه.

وبالرغم من اعتزاز أمير بكل الأدوار التى أداها على المسرح فإنه يحمل تقديرًا خاصًا لدورة فى مسرحية "ومازالت تحلم بالحب" حيث لعب دور المدير صاحب الشخصية الشريرة جدًا، والتى تتناقض تمامًا مع شخصيته فى الواقع وعلى الرغم من صعوبة الدور فإنه أجاد تقديمه على المسرح، وحقق من خلاله نجاحًا كبيرًا.. لذلك يعتبره أقرب الأدوار إلى قلبه.

أمير يدين بالفضل لجمعية أنصار التمثيل والسينما، لأنها قدمته بصورة مشرفة إلى عالم المسرح، وأمدته بالثقة اللازمة لخوض تجاربة المسرحية.

عواطف سيد أحمد

• «حالة إبداع» برنامج أسبوعى جديد بدأ تقديمه على شاشة قناة الجزيرة لمتابعة حركة الإبداع العربى.

● الرؤيا أوسع وأشمل من الدلالة، لأن العمل الفنى لا يمكن أن يصيب قلب الحقيقة إلا بتصوير التجربة الواحدة فى مستوياتها المتعددة وتنويعاتها المختلفة فهذا التعقيد الفنى هو الذى يكسب التجربة ثراء الرؤيا.

فرقة يسرى الإبيارى «كوميك تياترو»

قام بتأسيس هذه الفرقة عام 1979 الكاتب المسرحى يسرى الإبيارى وذلك بهدف تقديم مؤلفاته الكوميدية من خلال رؤيته الفنية.

والكاتب يسرى الأبيارى من مواليد 1948، وهو الابن الأكبر للكاتب الكبير الراحل أبوالسعود الإبيارى 1911 - 1968، وبالتالى فهو الشقيق الأكبر للكاتبين المسرحيين أحمد الإبيارى ومجدى الإبيارى.

وقد حصل الكاتب يسرى الإبيارى على بكالوريوس المعهد العالى للسينما شعبة سيناريو عام 1973، واتجه بعد تخرجه إلى كتابة بعض التمثيليات والمسلسلات التليفزيونية، وإن جذبته أضواء المسرح بعد ذلك خاصة وقد نشأ فى مناخ مسرحى وبالتحديد بفرقة «إسماعيل يس» التى شارك والده فى تأسيسها وإنتاج أعمالها وتأليف جميع مسرحياتها والتى تزيد عن خمسة وأربعين مسرحية فى الفترة من (1954 إلى 1964).

بدأ «يسرى الإبيارى» نشاطه المسرحى بالتأليف - قبل الإنتاج - فكتب مسرحية «الدنيا مزيكة» لفرقة الكوميدى شو، والتى قام بإخراجها السيد راضى، وشارك فى بطولتها كل من: منى جبر، وصلاح السعدنى، وعليا التونسية، وسهير البارونى، ومحمد نجم وذلك عام 1976، وفى العام التالى كتب «الجوكر» لفرقة عمر الخيام وإخراج جلال الشرقاوى وبطولة محمد صبحى، وماجدة الخطيب، وهناء الشوربجى، ومحمود القلعاوى.

وكان لنجاح هاتين المسرحيتين أكبر الأثر فى اقتحامه عالم الإنتاج عام 1979 بعرض «عش المجانين» إخراج عادل صادق، وبطولة محمد نجم، حسن عابدين، ميمى جمال، ليلى علوى، مظهر أبو النجا، أديب الطرابلسى.


عرض « عش المجانين»

استمرت 20 عاماً ومحمد نجم أكثر من ارتبط بها

أسسها يسرى الإبيارى سنة 1979

قدمت الفرقة بعد ذلك عدة عروض حققت نجاحات تجارية ومن بينها «الناس اتجننت» (1981)، «وراك وراك» (1984)، «البلدوزر» (1986)، «هارد لك يا صاحبى» (1987)، «الصعايدة زعلوا» (1989)، «عبده يتحدى رامبو» (1990)، «الدبابير» (1992)، «المشاكس» (1995)، «زوزو تروح وشوشو تيجى» (1996)، «وراك وراك يا بالوظة» (1998)، «عشرين مستشفى المجانين» (1999)، توقفت الفرقة بعد ذلك عن الإنتاج وإن استمر الكاتب يسرى الإبيارى فى تقديم مؤلفاته لفرق القطاع الخاص ومن بينها «اللى عنده كلمة يلمها» (1981)، «البراشوت»، «واحد لمون والثانى مجنون» بطولة: محمد نجم، وسيد زيان، «مراتى زعيمة عصابة» بطولة: سمير غانم، ونهال عنبر، عام 2007.

والجدير بالذكر أن عرض «زوزو تروح وشوشو تيجى» قد تم إيقاف عرضه منذ الليلة الأولى، وذلك حينما رفضت الرقابة على المصنفات الفنية التصريح بهذا الاسم وطالبت بتغييره ورفض المؤلف/المنتج وأصر على موقفه!!، وكان الموقف قبل ذلك قد تفجر بمسرحية «وراك وراك» حينما طالبت الرقابة بضرورة كتابة التشكيل على الاسم (العلامات) حتى ينطق الاسم بصورة صحيحة بمعنى المطاردة!!.

ويجب التنويه أيضا بأن عرض «الصعايدة زعلوا» لم يكن عرضا دراميا بالمعنى التقليدى بل كان أقرب إلى سهرة المنوعات التى تجمع بين التابلوهات الراقصة والأغانى والاسكتشات ويربط بينها خط درامى بسيط، وشاركت فى تقديمه بعض الفرق الاستعراضية الأجنبية (الراقصات الروسيات).

قام بإخراج عروض الفرقة نخبة من مخرجى المسرح الكوميدى فى مقدمتهم السيد راضى، عبد الغنى زكى، عصام السيد، عادل صادق، شاكر خضير، أحمد زكى، محمود أبو جليلة، فؤاد عبد الحى.

وشارك فى بطولة هذه المسرحيات محمد نجم، محمد عوض، حسن يوسف، يونس شلبى، ميمى جمال، ماجدة الخطيب، نوال أبو الفتوح، عفاف شعيب، هياتم، دينا عبد الله، أحمد آدم، محمود الجندى، محمود القلعاوى، نبيل الهجرسى، فاروق فلوكس، حسن مصطفى، فؤاد أحمد، سامى سرحان، محمد يوسف، غريب محمود، مظهر أبو النجا، حمدى أحمد، نعيمة الصغير، هدى فريد، نبيلة كرم، ميرفت منجى، دندش، روجينا، وفاء عامر، مصطفى رزق، محمد سعد، سعيد زيدان، ناجى سعد، علاء مرسى، رضا إدريس، ضيائى الميرغنى، محمد القاضى، منير مكرم، علية حامد، عائشة الكيلانى، حسين الشربينى.

وكما يتضح من الأسماء السابقة أنها تمثل مختلف الأجيال، وكان للفرقة الفضل فى إلقاء الضوء على بعض نجوم الشباب وفى مقدمتهم محمد سعد، مصطفى رزق، وفاء عامر، وعلاء مرسى، منير مكرم، غريب محمود، عائشة الكيلانى، ناصر سيف.

ويحسب للفرقة استمرارها لمدة عشرين عاما تقريبا، وبرغم عدم ثبات تكوينها (تغيير مجموعة النجوم من عرض لآخر) إلا أن الفنان محمد نجم والذى شارك فى إنتاج بعض عروضها يعتبر أكثر النجوم ارتباطا بها، كما يحسب للفرقة محاولة تقديم الكوميديا الراقية بإثارة بعض القضايا السياسية والاجتماعية الآنية فى إطار من الكوميديا أو الكوميديا الموسيقية، وإن كان غالب عليها جميعا الطابع التجارى، ومحاولة اجتذاب جمهور السياحة العربية وجمهور فرق القطاع الخاص القادر على دفع قيمة تذاكره المرتفعة نسبياً.

د. عمرو دواره

من أوراق عدلى كاسب...

الكوميديان الذى اكتشف مصيف بلطيم وندم على دور «أبو جهل»

فى ليلة «سبتمبرية» عاد الفنان «عدلى كاسب» إلى منزله منهكاً بعد ساعات قضاها فى بروفات عرض مسرحى كان يفترض أن يلعب بطولته أمام حسن يوسف.

ليلتها جمع عدلى أولاده وأخبرهم أنه راحل.. قال لهم إن الألم الذى يشعر به ينذره بالنهاية، ويذكره بأشقائه الذين رحلوا بعد الإنذار ذاته، وقتها طلب «عدلى كاسب» من أولاده ألا يبكوه وأخبرهم أنه سيرحل سعيداً، لأن آخر أيامه كانت على خشبة المسرح، تلك الخشبة التى عشقها وأخلص لها عمره كله، فمنحته الشهرة وحب الناس.

مشهد الرحيل «التراجيدى» للفنان الكوميدى الكبير رواه لـ«مسرحنا» ابنه الفنان ممدوح عدلى كاسب الذى قلب معنا بتبجيل أوراق والده القديمة..

سنوات النشأة فى حى «فم الخليج» كانت تؤهله ليكون ممثلاً ولا شىء آخر، تقليد الأصوات فى الجلسات العائلية، ثم رحلات السمر المدرسية، فريق التمثيل فى المدرسة الثانوى، والقروش التى كانت تقتطع من أجل تذكرة فى «أعلى التياترو» لمشاهدة جديد الريحانى وعلى الكسار.. كلها كانت إشارات على طريق الفتى الموهوب، الذى التحق فيما بعد بكلية الفنون التطبيقية ، وعقب التخرج عمل مدرساً بكلية الهندسة، وأول أعماله بها كانت تكوين فريق للتمثيل رعاه وأشرف عليه د. حسن فهمى والد الفنانة فريدة فهمى بطلة فرقة رضا فيما بعد..

بتكوينه للفريق كان عدلى قد وضع قدمه على أول طريق الفن لتتوالى أعمال الفريق - الذى ضم أيضاً الفنان عبد المنعم إبراهيم - حاصدة الإعجاب والتقدير.

ورقة أخرى مجهولة - على طرافتها - يكشفها لنا ممدوح عن والده الذى اكتشف مصيف بلطيم أثناء تجواله مع فريق التمثيل والجوالة بالكلية، عندما كان يطوف المحافظات، لا يبحث عن الربح أو المكسب المادى بقدر ما كان يبحث عن إشباع هواية طاغية بداخله هو ومجموعة الشباب الذين زاملوه فى كلية الهندسة.

فى أول يوم له بكلية الهندسة كون فريقاً للتمثيل ورحل بعد يوم «بروفات» شاق


عدلى كاسب

طبيب عبد الناصر كان شريك رحلاته السرية لاقتناص «عساكر الإنجليز» قبل الثورة

الممثل بداخله قاد خطواته إلى معهد التمثيل - رغم استقراره الوظيفى - الذى كان زكى طليمات قد أنشأه لتأصيل فن التمثيل أكاديمياً، وليصبح عدلى طالباً فى الدفعة التى كانت تضم عبد الرحيم الزرقانى، سعيد أبو بكر، زهرة العلا، صلاح سرحان، سميحة أيوب.

ورقة عليها «سرى جداً» يكشفها لنا الفنان ممدوح عدلى.. تخص علاقة والده بالسياسة، وكيف كان بعيداً عنها طوال عمره، ليكتشف ابنه بعد وفاته أنه كان عضواً بأحد التنظيمات السرية التى كانت تكافح الاحتلال الإنجليزى.. وكان شريكه فى رحلات اقتناص جنود الاحتلال الإنجليزى د. عبد الشافى الذى أصبح فيما بعد الطبيب الخاص لجمال عبد الناصر.

كان عدلى - حسبما يصفه ممدوح - متديناً بالفطرة، يحرص على تخصيص جزء من وقته - مهما كان يومه مشحوناً - لتلاوة القرآن، ويعشق صوت الشيخ عبد الباسط عبد الصمد، والدور الوحيد الذى ندم عليه فى حياته كان دور «أبو جهل» الذى قدمه فى فيلم «هجرة الرسول» ثم عاد وشعر بالندم الشديد، لم يكن يشاهده عندما يعرض فى التليفزيون بعدها.. وكانت روحه الدينية تلك وراء رفضه للعمل بالمسرح التجارى رغم أى إغراءات.

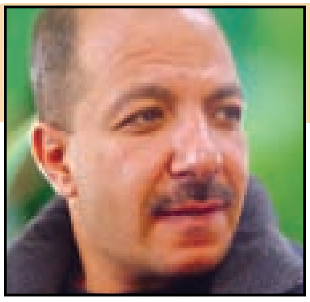
الورقة الأخيرة التى قلبناها مع ممدوح عدلى كاسب من أوراق والده تحمل عنوان الرحيل.. وتروى حكاية انضمامه لفرقة حسن يوسف المسرحية، بعد أن «تفككت» فرقة الريحانى.. ومعها قدم مسرحيات، «راجل ومليون ست»، و«على فين يا دوسة» ولم يمهله القدر ليقدم معهم العرض الثالث حيث رحل قبل أن يرفع عنه الستار، ولم تشهد هذه المسرحية النور أبداً.

هيثم الإمام

● البيت الفنى للمسرح بدأ فى إنشاء قاعدة بيانات إلكترونية لتوثيق الديكورات والملابس الموجودة بمخازنه.

مجرد بروفة

مش خايف أقول اللى فى قلبى!



يسرى حسان

ysry_hassan@yahoo.com

أى صاحب أو مدير أو رئيس مسرح - اعذرونى لا دراية لى بالمناصب فى المسارح - إذا عُرض عليه نص كتبه لينين الرملى ويخرجه عصام السيد ويقوم ببطولته حسين فهمى، يكون مغفلاً لو قال: لأ!

المفروض أن أى مسئول شاطر سيبصم للفرسان الثلاثة بالعشرة ويقول لهم تفضلوا، ويأمر رجاله بنصب الشادر - عفواً المسرح - فوراً.. وشغّل يا جدع.. وهذا ما فعله المخرج شريف عبد اللطيف مدير المسرح القومى وأنا لو كنت مكانه - بعد الشر - ما كان لى أن أرفض أو أعترض فالأسماء الثلاثة تخض، واجتماعها فى عمل واحد لابد جالب الجمهور والإيرادات والسوكسيهات.. وازدهر يا مسرح!

على أن «ذكى فى الوزارة»، العرض الذى اجتمع عليه الفرسان الثلاثة، لم يأت بما يشتهى الفن.. الفن وليس مدير أو صاحب أو رئيس المسرح.

ربما يجلب جمهوراً ويحقق إيرادات.. «روايح» هى الأخرى تجلب جمهوراً وتحقق إيرادات.. مش هو دا الموضوع.. فما يقبل من «روايح» - إذا كان مقبولاً يعنى - لا يجب أن يقبل من عرض فيه من «التقايل» ثلاثة!!

وأكثر ما يستلفت نظرك فى عرض «الأستاذ ذكى» - لا أقصد المقارنة طبعا بعرض «الأستاذ بطة» الذى أخرجه محمد نجم لابنه شريف - أن النص ضعيف ومتهافت.. نعم ضعيف ومتهافت ولا جديد فيه.. نفس التيمة السياسية التى تتحدث عن فساد الحكومة وفساد الوزراء ومعهم فى السكة المثقفون الذين يكتبون ضد الفساد بعنف وعندما ينتقلون إلى موقع السلطة يكونون أكثر فساداً.. ولا تنس المواطنين أيضاً فهم مجرد «إمعات».. وحتى شباب «جيل المستقبل» لا يشغلهم سوى الكابتن ديدى لاعب الكرة الأجرب.. كل شىء فى البلد فاسد ولا أمل فى أى إصلاح.. ولن أحدثك عن الارتباك فى الكتابة أصلاً، ما الجديد إذن؟!! موضوع مستهلك وتوليفة من أسهل ما يكون.. يمكن لأى كاتب فى بداية طريقه - بلاش مبتدئ - أن يكتب «أنقح» منها.

ثم إن هذا الكلام تلوكه عشرات المقالات كل يوم.. حتى الصحف القومية ذات نفسها تتناوله وأنا واحد ممن ابتلاهم الله بالعمل فى هذه الصحف، والحق أننى أكتب فيها على راحتى تماماً وأقول أكثر مما يقوله عرض الأستاذ ذكى.

والواقع أن نص العرض يذكرنى بالقصائد التى أسمعها من بعض الشعراء الحنجوريين عندما أرتكب جناية المشاركة فى أمسية شعرية معهم.. قصائد عصماء عن الفقر والمعاناة والفساد والذى منه، وأعتقد - وأرجو ألا أكون كافراً - أن ما يمكننا كتابته فى مقال أو الصياح به فى مظاهرة يحرم على الفن.. يعنى الفن حاجة تانية خالص لا أنكر أن الأستاذ لينين الرملى يعرفها جيداً، لكنه فى هذا النص تخلى عنها.. اكتفى الرجل بالوقوف على السطح دون أى رغبة فى النفاذ إلى العمق ليعثر على تلك الجوهرة الثمينة التى تستعصى على المبتدئين والهواة والمتعجلين.. عد إلى الجواهر يا رجل.

ولأن «الماشطة» لا تستطيع - مهما كانت شاطرة - أن تفعل شيئاً فى «الوش العكر».. فإن كل ما بذله عصام السيد من جهد إخراجى ذهب أدراج الرياح والأعاصير والعواصف.. ونفس الأمر بالنسبة للتمثيل الذى لم يبرز فيه سوى سامى مغاورى، ومحمد رضوان ولا داعى لإغضاب النجم الكبير والمثقف حسين فهمى.. شدّ حيلك شوية أرجوك.. نعم أنت لم تقصر مع زوجتك - هالة فاخر - فى المسرحية، لكن ذلك لا يكفى، كان يجب أن «تركب» الدور جيداً ولا تقصر معه!!

أما رجل «الديجيتال» حازم شبل مهندس الديكور فهو يؤكد مرة بعد مرة أنه لا ينتمى إلى فصيل النجارين حيث يمتلك وعياً فائقاً بأهمية كل «تفصيلة» فى العمل؛ وإن كانت الأكتاف التى ثبتها فى مقدمة يمين ويسار المسرح غير قانونية بالمرة.. لكنه فى كل الأحوال، كان يحلق خارج السرب، ويسعى إلى تقديم نغمة جميلة رغم النغمات النشاز التى أزعجت مناظره.

أعرف أن الأستاذ لينين الرملى ربما وصفنى بالحاقد أو العميل، وحتى أتقى شره أقول كما يقول النقاد الذين «يقصرون» دائما: النص رائع، والإخراج أروع، والتمثيل ما فيش أحسن من كده.. وكل شىء كان «راكب» صح واحنا اللى ما عرفناش.. نتفرج!!!

فى لقائه بأعضاء اتحاد كتاب مصر

الشيخ سلطان القاسمى : كل مسرحياتى من الواقع

اللقاء الذى عقده الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمى حاكم الشارقة والكاتب المسرحى والمؤرخ العربى، مع أعضاء اتحاد كتاب مصر ، اتسم بالبساطة والحميمية، وبدا الرجل خلاله نموذجاً للحاكم العربى المثقف الواعى بقضايا أمته وما يتهددها من أخطاء.

وخلال اللقاء الذى أداره الكاتب محمد سلماوى رئيس الاتحاد ركز د. القاسمى على أهمية الثقافة فى نهضة الأمة، وضرورة إيصال هذه الثقافة إلى الآخر لكى يعرف من خلالها من نحن.

الشيخ القاسمى الذى تبرع بمبلغ 20 مليون جنيه كوديعة تخصص لعلاج أعضاء الاتحاد أكد أن ما يفعله هو رد لجزء من جميل مصر التى تعلم فيها وارتبط بعشقها هى وناسها.

وقال؛ رداً على ما طرحه الكاتب المسرحى محمد عبد الحافظ ناصف حول عدم ترشيح أى كاتب مسرحى عربى لجائزة نوبل. فى حين ترشح الروائيون والشعراء وذلك بسبب عدم وجود ترجمات للنصوص المسرحية العربية: إن الترجمة ستكون إحدى المهام التى ستضطلع بها الهيئة العربية للمسرح.

اللقاء الذى تم خلاله منح الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمى العضوية الشرفية لاتحاد كتاب مصر، استهله الكاتب محمد سلماوى بالحديث عن مؤلفات د. القاسمى التى قاربت العشرين مؤلفاً فى المسرح والرواية والقصة القصيرة والتاريخ وترجمت بعض أعماله إلى لغات عديدة وله أكثر من عشرة مؤلفات باللغة الإنجليزية.



الشيخ القاسمى يتحدث خلال اللقاء وبجواره الكاتب محمد سلماوى

الهيئة العربية للمسرح تترجم نصوصاً إلى اللغات الأجنبية

الثقافة والإبداع طريق أمتنا إلى النهضة

وتحدث د .سلطان القاسمى عن قصة محبته للكتابة وعشقه للقراءة الذى بدأ منذ الصغر، وعن دراساته للتاريخ وحرصه الدائم على الاهتمام بالمصادر والمراجع التاريخية لكى يصل ما يريده للقارئ بعد ذلك صحيحاً دون أى مغالطات، وأشار إلى أنه اضطر إلى تمزيق أحد فصول مسرحياته بعد أن اكتمل لأنه اكتشف أن شيئا به غير حقيقى وذلك لأنه لا يعتمد على الخيال فى كتاباته.

وأشار كذلك إلى سعادته وفخره بإنجاز مشروع الهيئة العربية للمسرح التى أسسها ويرأسها فخريا ويرأس إدارتها تنفيذياً د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح.

تحدث فى الجلسة بعد ذلك الكاتب والسيناريست محمد السيد عيد نائب رئيس اتحاد الكتاب الذى سأل الشيخ القاسمى عن ندرة الحوار فى رواياته وعدم وجود شخصيات نسائية فى بعض مسرحياته، فرد قائلاً: يوجد بعض الحوار وخاصة فى رواية «الشيخ الأبيض» وتوجد سيدة فى مسرحية «صورة طبق الأصل» مؤكداً بأنه يرحب بوجود المرأة حين يأتى بصورة مؤثرة.

وقد سأله الكاتب الصحفى يسرى السيد: أيهما يتحكم فى الآخر الحاكم أم الكاتب وكيف استفاد كل منهما من الآخر وأهمية السياسة فى الأعمال الأدبية؟ فأكد د. سلطان القاسمى أن الكاتب لا يهاجم الحاكم ولكنه يعطى دائما الحل والدواء والعلاج لمشكلات وطنه مؤكداً أنه لا تعارض بين الحاكم والكاتب وأن الصدق هو المهم فى النهاية.

يذكر أن د. القاسمى قرر بناء مقر جديد للاتحاد على نفقته الشخصية.

عادل حسان

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر